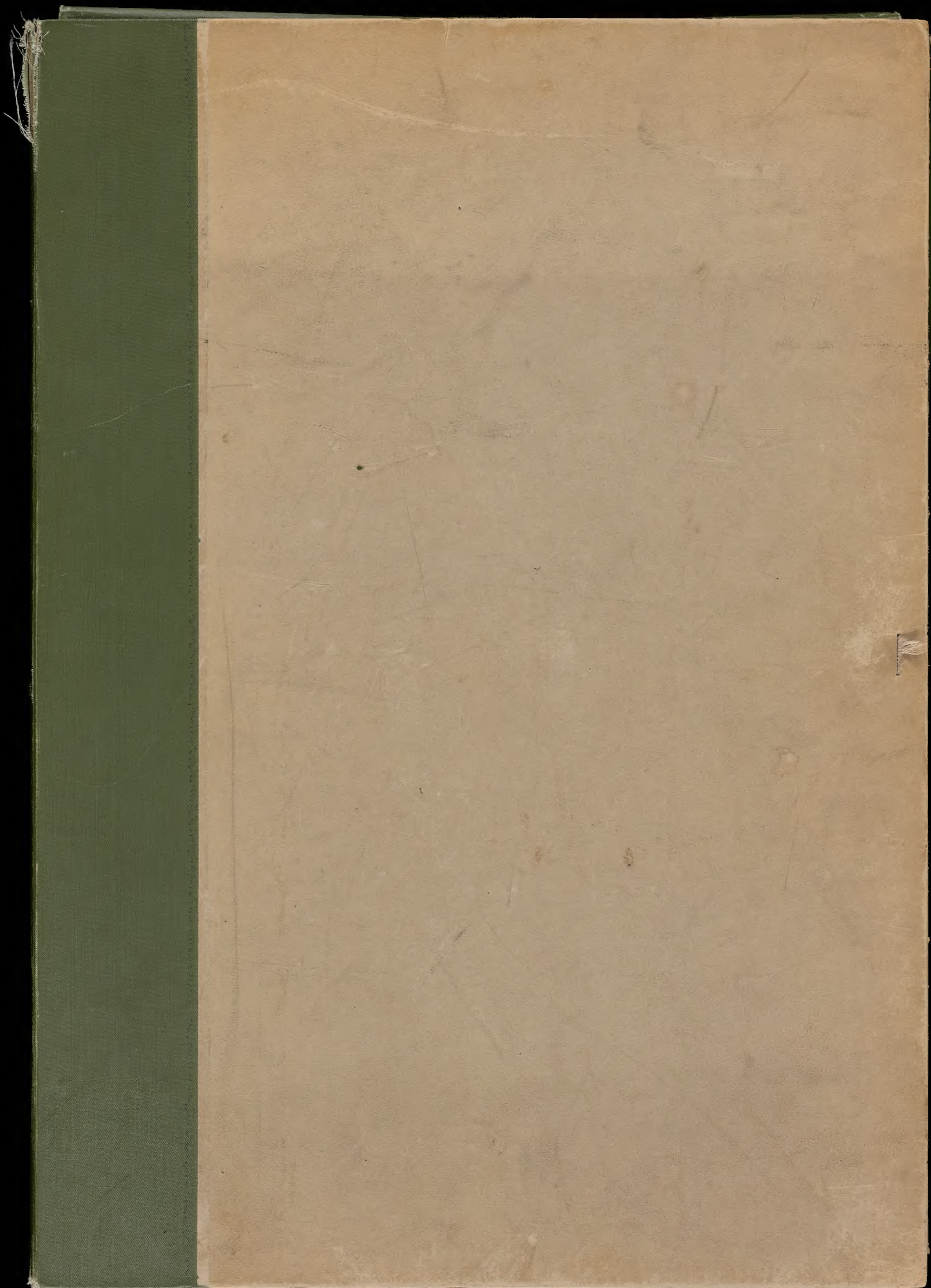




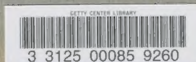

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00085 9260

P

DE L'ACADÉMIE

ET DE LA


THE GETTY CENTER LIBRARY


GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00085 9260

LES

MANUSCRITS A PEINTURES

DE LA

BIBLIOTHÈQUE DE LORD LEICESTER

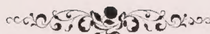
A HOLKHAM HALL, NORFOLK

CHOIX DE MINIATURES ET DE RELIURES

PUBLIÉ SOUS LES AUSPICES
DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES
ET DE LA SOCIÉTÉ DES BIBLIOPHILES FRANÇOIS

PAR

LÉON DOREZ



PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, VIe
—
1908

LES MANUSCRITS A PEINTURES

DE LA BIBLIOTHÈQUE DE LORD LEICESTER

A HOLKHAM HALL, NORFOLK

TABLE DES MATIÈRES



LE PUY-EN-VELAY, IMPRIMERIE R. MARCHESSOU. — PEYRILLER, ROUCHON ET GAMON, SUCCESSEURS.

INTRODUCTION

Sur la côte de la mer du Nord, dans le comté de Norfolk, non loin de Burnham Thorpe, où naquit Nelson, et à peu de distance de Sandringham, le village de Holkham cache dans les arbres ses coquettes maisons entourées de jardins et presque toutes situées à droite de la route qui conduit à la plage. A gauche commence l'enceinte d'un des plus grands parcs de l'Angleterre : les murs ont une longueur d'environ neuf milles. C'est dans ce parc que, de 1734 à 1759, Thomas Coke, baron de Lovel en 1728 et comte de Leicester en 1744, éleva un palais digne des collections dont la réunion avait occupé les plus belles années de sa jeunesse.

En août 1712, Thomas Coke débarquait à Calais, dans l'intention d'accomplir le « classical tour » de ses riches compatriotes sur le continent. Sous la conduite d'un homme fort instruit, Thomas Hobart, il visite Paris, l'Anjou, la Bretagne, la Guyenne, le Languedoc, la Provence, la Savoie, l'Allemagne, la Hollande, la Belgique, la Sicile, mais c'est surtout la péninsule italique qui l'arrête et le séduit. Sculpture et peinture antique et moderne, manuscrits, incunables, rien n'échappe à sa curiosité. De Florence, dont il a fait son quartier général, le « cavaliere Coke » rayonne dans toutes les directions : on suit ses traces à Lucques, à Bologne, à Ferrare, à Venise, à Padoue, à Vérone, à Rome, à Naples, à Pise, à Mantoue, à Parme, à Milan, à Turin. Partout il visite, examine, achète. Ses plus importantes acquisitions d'antiques ont lieu à Rome, où le guident le fils du dessinateur Pietro Sante Bartoli et le sculpteur Cavaceppi, et où les cardinaux Albani lui cèdent quelques pièces de leur musée. Mais c'est à Padoue, à Venise, à Florence, à Naples, que, sur les indications d'Antonfrancesco Marmi, d'Antonmaria Salvini et du célèbre bibliophile Joseph Smith, consul d'Angleterre à Venise, il fait la plus abondante moisson de manuscrits. A Padoue, une bonne partie d'une des plus belles bibliothèques monastiques, celle de San Giovanni in Verdara, devient sa propriété. A Naples, il admire les collections de Giuseppe Valletta, où il sait, dès ce moment ou un peu plus tard, faire un choix judicieux. A Venise, il pénètre dans la bibliothèque grecque de Giulio Giustiniani, que Montfaucon avait rapidement inventoriée en 1698, et il la surveille si bien qu'en 1721, plus habile que son dangereux concurrent Lord Harley, il la voit tout entière arriver chez lui.

C'est en 1718, après une absence de près de six ans, qu'il revient et se fixe en Angleterre. Seize ans après, il commençait, avec les conseils de Lord Burlington et de Kent, le château qui abrite encore aujourd'hui les trésors qu'il avait rassemblés au cours de ses voyages. Véritable « création » dans une bruyère nouvellement défrichée, comme le rappelle l'inscription mise au-dessus de la porte principale : « This seat, on a open, barren estate, was planned, built, decorated and inhabited, in the middle of the 18th century, by Thomas Coke, Earl of Leicester », c'est-à-dire : « Cette résidence, sur une terre nue et stérile, fut fondée, bâtie, décorée et habitée, au milieu du XVIII[e] siècle, par Thomas Coke, comte de Leicester ». Et, en effet, si le domaine où s'élève cette princière demeure avait été acquis par Sir Edward Coke et augmenté par John Coke vers 1650, aucun des trois premiers propriétaires qui avaient succédé à John ne semble avoir pensé à doter le vieux « manoir » d'une maison vraiment seigneuriale. Thomas Coke n'eut d'ailleurs pas la joie de voir son œuvre terminée; sa veuve fit continuer les travaux qui prirent fin en 1764, quatre ans après la mort du fondateur.

Thomas Coke n'avait eu qu'un fils, Edward, qui mourut avant lui; de sorte que le titre de comte de Leicester s'éteignit et que le domaine fut dévolu à son neveu, Wenman Roberts, issu du mariage d'Ann Coke et du major Roberts. Wenman prit le nom de la famille de sa mère et eut pour fils Thomas William Coke qui, né en 1754, devint l'illustre agriculteur connu sous la dénomination de « Coke of Norfolk », et qui, en récompense des multiples services rendus à son pays, vit relever en sa faveur le titre de comte de Leicester (1837). A sa mort, survenue en 1842, il eut pour successeur le noble et vénérable comte de Leicester, à la libéralité duquel je dois d'avoir pu étudier, pendant des mois entiers, la plus précieuse collection de manuscrits qui soit dans château d'Angleterre.

Thomas William Coke fit, comme son grand-oncle, un long voyage sur le continent, et sans nul doute, si les préoccupations de l'agriculteur et de l'homme d'État n'avaient pris le meilleur de son temps, il eût eu le même goût pour les œuvres de l'art et de l'esprit. Il trouva assez de loisirs pour procéder à l'arrangement définitif des collections, tirer de la tour où ils avaient été quelque peu oubliés les manuscrits et les livres, et les faire revêtir de belles reliures, qui par malheur durent causer la perte de mainte couverture moins brillante, mais plus précieuse aux yeux de l'historien et de l'antiquaire. Bien plus, il augmenta de nombreuses et parfois magnifiques pièces la collection déjà si riche : du mois d'avril 1776, jour où il en prit possession, au 30 juin 1842, jour de sa mort, elle passa de 635 articles à 750 environ. Il y fit rentrer les manuscrits de son ancêtre Sir Edward Coke, le célèbre Lord Chief Justice de la reine Élizabeth, l'implacable adversaire de Lord Bacon, et il l'accrut de quelques-uns de ses plus splendides monuments : en 1816, la Bible italienne qui paraît provenir de l'antipape Clément VII, et en 1818, les quatre manuscrits de l'abbaye de Saint-Martin de Weingarten. Enfin, il en fit rédiger par l'illustre historien William Roscoe un copieux inventaire qu'il projetait de publier et qu'il fit revoir, dans cette intention, par Sir Frederick Madden.

Depuis lors, la bibliothèque de Holkham Hall est restée stationnaire, mais elle a été conservée avec un soin parfait et confiée à la garde d'hommes instruits parmi lesquels il est de stricte justice de nommer feu le Rév. Alexander Napier et son digne fils M. Alexander Joseph Napier. Les traditions libérales du fondateur, qui avait prêté deux manuscrits d'Homère à Maittaire et tous ses manuscrits de Tite Live à Drakenborch, n'ont cessé d'être en honneur à Holkham Hall : de nombreux érudits pourraient l'attester.

La présente publication, due à la munificence de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et de la Société des Bibliophiles françois, donnera une idée assez exacte des richesses artistiques de la bibliothèque de Lord Leicester qui fait honneur non seulement à ceux qui l'ont créée et conservée, mais au Royaume Uni tout entier, et qui constitue vraiment une richesse nationale. Les quatre armoires de Holkham Hall renferment cependant beaucoup d'autres manuscrits précieux provenant des rois aragonais de Naples, des Médicis, des Bentivoglio, de Léonard de Vinci, et d'autres collectionneurs moins illustres. J'en publierai, sous peu de mois, une description sommaire, aussi précise qu'il m'a été possible de l'établir; et mon travail sera précédé d'une introduction où j'ai tenté de retracer l'histoire de toutes les anciennes bibliothèques dont des portions plus ou moins importantes ont été recueillies par les comtes de Leicester.

Je terminerai cette brève introduction en adressant mes plus vifs remerciements à tous ceux qui ont bien voulu faciliter ma tâche :

A Lord Leicester, qui m'a ouvert toutes grandes les portes de sa bibliothèque, avec la générosité d'un grand seigneur qui sait comprendre et souffrir les exigences du travail scientifique; et à Lady Leicester, qui a daigné prendre un vif intérêt à mes études et me pardonner mes trop longs séjours dans un appartement où j'ai dû plus d'une fois gêner le service et les habitudes de la maison;

A l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres et à la Société des Bibliophiles françois, qui ont si libéralement contribué à la publication du présent recueil, et qui me permettront de les associer dans l'expression de ma plus profonde reconnaissance;

A ceux de mes collègues et de mes amis qui m'ont assisté de leur science : M. Alexander Joseph Napier, bibliothécaire de Lord Leicester, dont j'ai soumis l'inépuisable dévouement à de multiples épreuves et qui a été

pour moi le plus sûr, le plus constant et le plus aimable des collaborateurs; mon savant maître M. Léopold Delisle: M. le comte Alexandre de Laborde; M. George F. Warner, conservateur du département des manuscrits au Musée Britannique; Mgr Giovanni Mercati, de la Bibliothèque Vaticane; M. Arthur Haseloff, secrétaire de l'Institut historique prussien, à Rome; M. Guido Biagi, directeur de la Bibliothèque Médicéo-Laurentienne, à Florence, et M. Adolfo Venturi, professeur à l'Université de Rome.

Enfin il serait injuste de ma part de ne pas rappeler l'habile et actif concours qui m'a été prêté par M. Donald Macbeth, l'excellent photographe de Londres, par M. Paul Dujardin, dont l'éloge n'est plus à faire, par MM. Berthaud frères, dont l'art paraît avoir accompli dans cette publication d'importants progrès, et par le plus savant et le plus distingué des éditeurs, M. Ernest Leroux.

ÉVANGÉLIAIRES ET MISSELS

DE L'ABBAYE DE SAINT-MARTIN DE WEINGARTEN (SOUABE)

ÉCOLE ANGLO-SAXONNE — XIe SIÈCLE
ET ÉCOLE ALLEMANDE — XIIe-XIIIe SIÈCLES

PLANCHES I-XXI

Au mois d'octobre 1806, le général Thiébault était nommé gouverneur de Fulda. Dans le récit qu'il a consacré dans son autobiographie à cette partie de sa carrière, on remarque les lignes suivantes : « Pour compléter la série des envois, j'ajouterai que mon maréchal du palais m'ayant avisé qu'il existait dans le château de Fulde cent vingt caisses, contenant toute la bibliothèque de la ci-devant abbaye de Weingarten, j'ordonnai de les ouvrir et de vérifier le catalogue. Cette opération faite, il se trouva une soixantaine de manuscrits du xe siècle au xve; je pris pour moi un volume de chacun de ces siècles et je fis deux lots du reste : l'un de ces lots, le plus considérable, fut porté à la bibliothèque de Fulde; l'autre, le plus précieux, fut envoyé à la Bibliothèque impériale, à Paris, où sans doute les manuscrits qui le composaient sont encore; j'avais signé sur chaque volume : « Envoyé par le général Thiébault, gouverneur du pays de Fulde »; petite satisfaction de vanité dont je souris aujourd'hui et que, j'espère, on me pardonnera. » (*Mémoires du général baron Thiébault*, Paris, 1895, t. IV, pp. 51-52). Intéressé par ce passage, M. Léopold Delisle institua une petite enquête, au cours de laquelle M. Adolf Schmidt, conservateur de la Bibliothèque grand-ducale de Darmstadt, lui apprit que ce dépôt renfermait une série de manuscrits de Weingarten munis au premier feuillet de cette inscription : *Imperiali Bibliothecae Lutetiis. Thiebault, Fuldensis regionis gubernator, 1807*. Les ordres de Thiébault ne furent sans doute pas exécutés, à cause de son rappel subit en cette même année 1807, et, comme l'a supposé M. Schmidt, un de ses subordonnés dut prendre sur lui de céder les volumes au landgrave de Hesse-Darmstadt, bien connu comme bibliophile (*Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1895, pp. 599-600). D'autre part, les manuscrits destinés par le gouverneur à la bibliothèque de Fulda y sont encore aujourd'hui. Restent donc les livres « de chacun de ces siècles (x^e-xve) » que Thiébault « avait pris pour lui ». Ce sont vraisemblablement les quatre plus beaux d'entre eux, qui sont entrés, quelques années après, dans les collections de Holkham Hall, — à moins qu'ils n'aient été prélevés, par quelque intermédiaire infidèle, sur le lot réservé à la Bibliothèque impériale. Mais, comme les manuscrits de Lord Leicester ne portent aucune inscription, la première hypothèse est de beaucoup la plus plausible.

Dix ans plus tard, les quatre manuscrits furent déposés à Londres chez un M. Phillips, peut-être correspondant de quelque banquier parisien, qui les proposa par lettre, en septembre ou octobre 1818, à Thomas William Coke. Celui-ci dépêcha chez Phillips son ami Roger Wilbraham, le célèbre bibliophile, qui rendit compte de sa mission dans une lettre datée de Twickenham et du 7 octobre de cette même année : « Les manuscrits au sujet desquels M. Phillips vous a écrit sont plus curieux pour leurs reliures que pour le contenu, car ces reliures sont en argent repoussé; une d'entre elles paraît être en or, mais il est possible qu'elle ne soit qu'en métal doré.

Elles sont toutes enrichies de pierres précieuses qui, je le crains, sont de peu de valeur. Le prix demandé est, comme je vous l'ai dit, de 200 guinées. Pour obtenir des renseignements beaucoup meilleurs et plus sûrs, [je m'adresse] à mon ami M. Douce, qui a été conservateur des manuscrits au Musée Britannique et qui s'y connaît peut-être mieux que personne en Angleterre. » Dans d'autres lettres, Wilbraham les date du IXe ou du Xe siècle, et il ajoute : « Ils sont sans nul doute dignes de n'importe quelle collection. Je suppose qu'ils ont été acquis, pas très honnêtement, de quelque bibliothèque ou trésor de cathédrale pendant les troubles et la confusion de la Révolution française. Je n'y ai pas remarqué de marques de propriété, mais elles peuvent m'avoir échappé. Les peintures sont grossières et de peu de valeur, car elles représentent des sujets très communs. Il y a deux Évangéliaires, dont l'un est du IXe ou du Xe siècle, et vaut tous les autres qui sont d'une période beaucoup plus tardive, du XIIe au XIVe siècle. Les deux autres sont un Missel et un Bréviaire. Si j'étais un opulent collectionneur, je n'hésiterais pas à en offrir une somme de 100 ou de 150 guinées, d'après leur présente évaluation, parce qu'il est peu probable que de pareilles pièces soient jamais mises en vente, à moins qu'il n'arrive une autre révolution française ou qu'un événement analogue ne se produise en Allemagne, en Italie ou en Espagne. Il faut aussi tenir compte de la valeur intrinsèque des gemmes de la reliure, dont je n'ai aucune idée. Il est probable que les meilleures ont été enlevées, et si la négociation devait continuer de la part de notre ami de Norfolk, il vaudrait la peine d'envoyer un joaillier ou un lapidaire pour examiner les reliures. Je pensais que l'une d'elles était en or, mais ce n'est peut-être que du cuivre doré. D'après ce qui vient d'être dit (et j'apprécie très hautement l'opinion de Douce), je pense que ces manuscrits *doivent* aller à Holkham. A ce qu'assure M. Douce, il n'y en a pas de pareils en Angleterre. Je pense que M. Douce mènerait beaucoup mieux que moi la négociation, et je suis sûr qu'il prendrait volontiers cette peine. »

Le 16 octobre 1818, Wilbraham écrivait de nouveau à T. W. Coke : « Rien de nouveau pour les manuscrits. Mon ami M. Douce a été malade et n'est pas sorti de chez lui pendant toute une semaine. Hier j'ai été à la ville pour le voir et m'enquérir de ce qui avait été fait. Dans une conversation, il m'a dit qu'ils étaient extrêmement curieux, l'un d'eux à cause de son antiquité, et les autres à cause de leur reliure en argent ou en métal doré et repoussé. Il dit qu'il n'y en a pas de pareils en Angleterre, dans aucune des grandes bibliothèques publiques, et qu'il n'en existe que huit ou neuf à Paris dans la Bibliothèque du Roi. Ils doivent, selon lui, avoir appartenu à quelque grande cathédrale et avoir été volés pendant la Révolution, bien qu'il n'ait pu y trouver aucune mention de propriété. Il pense qu'un riche collectionneur peut très bien en donner la somme demandée, soit 200 guinées. Je ne puis revoir Phillips avant mardi prochain; je prendrai rendez-vous avec lui, et alors je ferai affaire avec lui, si je puis l'amener aux conditions que vous indiquez; si non, je vous les ferai envoyer pour que vous les examiniez. Dans cette saison de l'année, je n'étais pas trop pressé de mener cette affaire à bonne fin, estimant très improbable qu'il se trouvât à Londres un compétiteur; mais je viens d'apprendre que M. Heber est dans la ville et qu'il serait un très dangereux rival. J'ajoute que j'ai la plus parfaite confiance dans le jugement aussi bien que dans la sincérité de mon ami M. Douce. »

Le 20 octobre, nouvelle lettre, datée de Londres : « J'ai eu ce matin une longue conversation avec M. Phillips au sujet des manuscrits. Il semble qu'ils appartiennent à une personne habitant Paris qui pour le moment a fixé la somme de 200 guinées comme son dernier prix. M. Phillips paraissait trouver ce prix ridiculement élevé; je l'ai vivement encouragé dans cette idée, et il m'a promis d'écrire à son correspondant de faire une nouvelle réduction de ses prétentions, et de me communiquer la réponse. M. Phillips était impatient de vous les envoyer; j'affectai de l'en dissuader, bien qu'en réalité je fusse plus impatient que lui de cette mesure, craignant qu'ils ne fussent vus par M. Grenville, M. Heber, ou le marquis de Douglas, qui, j'en suis persuadé, se jetteraient tous dessus, même au prix élevé actuellement demandé. M. Phillips m'a dit qu'il avait avancé sur eux 100 livres, et les droits, transport, etc., montent à 14 ou 15 livres en plus. Je fis semblant de penser qu'il lui serait difficile de couvrir son avance et les frais; il paraissait aussi le craindre un peu, et il se remit lorsque je lui dis que tout ce que je pouvais faire, c'était de vous aviser d'en donner, s'il le voulait, 100 guinées. La conséquence, c'est qu'ils vont vous être envoyés par le coche de Fakenham, et peut-être serait-il sage qu'ils ne quittassent plus Holkham. Un autre antiquaire de

mes amis, très intelligent et très savant homme, qui a quitté ma maison de Twickenham vendredi dernier et qui a été les examiner à ma prière, m'a écrit à ce sujet la lettre ci-jointe. Notez bien qu'aucune bibliothèque publique anglaise ne possède un seul manuscrit ainsi relié, et qu'il n'y en a que huit ou neuf à Paris dans la Bibliothèque du Roi. Vous les garderez naturellement jusqu'à ce que la réponse arrive de Paris, que vous vous décidiez ou non à les acheter. » Le lendemain, 21 octobre 1818, Phillips écrivait de son côté à T. W. Coke pour lui confirmer les principaux points de la lettre de Wilbraham; le seul détail à retenir de son billet est le nom du détenteur ou de l'expéditeur des volumes : M. Delahante.

Je ne citerai plus qu'une lettre de Roger Wilbraham à T. W. Coke, datée du 1er avril 1819. On y voit que l'achat était conclu : « J'ai gardé vos manuscrits jusqu'à présent pour avoir l'occasion de les montrer à plusieurs personnes. M. Dibdin, qui est maintenant bibliothécaire de Lord Spencer, et qui a été dernièrement à l'étranger pour acheter des livres pour son patron, a déclaré, en les voyant et en les examinant, que s'il les avait rencontrés dans son voyage, il aurait donné de chacun des trois plus beaux 125 livres, et il a estimé le tout à 500 livres. D'autres personnes moins enthousiastes les ont estimés à une moindre valeur, mais celui qui les a mis au plus bas prix n'est descendu qu'à 250 livres et a dit qu'il les donnerait lui-même. Ils [les manuscrits] partiront aujourd'hui pour Liverpool, et demain j'écrirai par la poste à M. Roscoe en l'informant des découvertes que quelques antiquaires de mes amis ont faites à leur sujet. Il les adoptera probablement et les fera passer dans sa propre appréciation, dussent les libraires de Liverpool ne pas pouvoir lui procurer des livres d'où ces découvertes sont tirées. »

Je ne sais si Wilbraham avait bien le droit de décocher ce trait malicieux à l'adresse de Roscoe; toujours est-il que la notice des quatre volumes insérée par l'historien de Laurent de Médicis dans le catalogue manuscrit de Holkham Hall est, sinon complète, au moins assez exacte.

Les deux premiers de ces manuscrits (nos 15 et 16), comme on va le voir, ont été exécutés en Angleterre vers le milieu du XIe siècle; ce sont des Évangéliaires. Le troisième (no 36), qui paraît de la fin du XIIe, et la quatrième (no 37), qui remonte à l'abbatiat de l'abbé Berthold (1200-1232), sont des Missels.

Le second de ces Missels (no 37) contient, à la fin, avec quelques variantes, la liste publiée par Hess (voy. ci-dessous, p. 9) des livres « quos domnus Bertholdus, huius monasterii abbas, *de novo conscribi fecit* »; elle contient l'article suivant : « Item liber missalis presens qui pre manibus est et hanc continet scripturam. » Si on rapproche de cette mention la mention similaire de la liste de Hess (cf. la notice de notre planche III), on voit qu'au moment où elle a été écrite, l'abbé Berthold n'avait encore fait exécuter qu'un seul Missel, qui est vraisemblablement le no 37 de Holkham Hall, tandis qu'au moment de la rédaction de la liste déjà connue, il en avait fait exécuter deux. D'autre part, Hess nous apprend que le premier de ces Missels, évidemment le no 37, était de son temps déposé dans le Trésor, sans doute à cause de sa précieuse reliure. Il est dès lors probable que le second était moins richement relié : nous en serions certains si l'on pouvait l'identifier à coup sûr avec le Missel de l'abbé Berthold autrefois conservé au château d'Ambras et transporté depuis au Musée d'Art historique de Vienne. Ce volume, en effet, est revêtu d'une reliure en bois, sur le plat postérieur de laquelle on voit, sculptées sur fond d'or, les figures de la Vierge, de l'abbé Berthold, et d'un moine nommé Ulrich (*Udalricus*), qui est occupé à dessiner ou plutôt à graver une image et qui peut être soit l'auteur de la reliure soit celui des peintures (Alois Primisser, *Die kaiserlich = kœnigliche Ambraser = Sammlung*, Wien, 1819, in-8o, p. 256; Eduard von Sacken, *Die k. k. Ambraser Sammlung*, Wien, 1855, in-8o, zweiter Theil, p. 197; G. F. Waagen, *Die vornehmsten Kunstdenkmæler in Wien*, Wien, 1866, in-8o, t. II, pp. 253-254). Par malheur, ni Primisser ni von Sacken ni Waagen ne signalent dans le volume la présence de la liste publiée par Hess : elle peut fort bien en avoir été enlevée, mais il n'en subsiste pas moins un doute sur l'identification de ce livre différent d'un Missel plus précieux (le no 37 de Holkham Hall), et qui n'aurait pas été, comme ce dernier, déposé dans le Trésor de Weingarten.

Planche I. — Ms. 16. — La reliure de l'Évangéliaire qui porte le no 16 est encadrée de filigranes, extrêmement fins, où s'enchâssent des perles et des cabochons; aux quatre coins et au milieu, l'artiste a ménagé six cercles,

également filigranés, et ornés avec plus de profusion encore que le reste du cadre. Au centre, dans une mandorla décorée de la même manière, se dresse, sur un grenetis, un grand Christ de Majesté, la tête ceinte d'un nimbe crucifère, bénissant de la main droite, qui est énorme, et tenant le livre dans la gauche; ses pieds reposent sur une sorte de quart de cercle qui représente le monde. De chaque côté de cette figure, à la hauteur des épaules, l'A et l'Ω; le long du corps, on aperçoit les traces de cinq ornements, sans doute des perles, qui ont disparu. Dans les vides qui subsistent entre la mandorla et la bordure rectangulaire, on a placé les symboles des Évangélistes.

Bien que l'Évangéliaire soit anglo-saxon, il semble certain que sa reliure a été exécutée en pays allemand, peut-être à Weingarten même, vers la fin du xi[e] siècle, et cette opinion est confirmée par la comparaison du Christ avec trois œuvres allemandes à peu près du même temps. La première se trouve dans un *Collectarium* de l'abbaye bénédictine d'Ottenbeuern, située en Souabe comme celle de Weingarten : c'est une miniature que l'on a datée de 1150 environ, mais qui paraît être plus ancienne. La figure du Christ, qui s'enlève sur un fond d'or uni, présente avec celle de notre plaque des analogies frappantes dans le visage, la chevelure, la partie supérieure du vêtement, la main droite; le pied droit, exactement semblable à celui du Christ de la reliure, se pose de la même manière sur le globe du monde; aux quatre coins, les symboles des Évangélistes, beaucoup plus simplement figurés (*Fac-similes of illustrations in biblical and liturgical manuscripts executed in various countries during the xi-xvi centuries now in the possession of Bernard Quaritch*, 1892, in-8°, pl. 4). Les deux autres peintures dont le rapprochement semble s'imposer ne présentent pas autant d'analogies avec celle de Holkham. Cependant, la tête, la disposition générale du costume et la mandorla du Christ, le lion et le bœuf du Psautier d'Altzelle ou de Soignies en Hainaut (fin du xi[e] siècle), conservé à la Bibliothèque de l'Université de Leipzig, rappellent beaucoup les détails correspondants de notre plaque (R. Bruck, *Die Malereien in den Hss. des Kœnigreichs Sachsen,* Dresden, 1906, in-8°, p. 24). On peut en dire autant d'un autre Christ de Majesté renfermé dans le même volume et qui, toujours dans une mandorla, orne le centre de l'initiale du Psaume LI (*ibid.*, p. 30).

Planche II. — Ms. 15. — La reliure de l'Évangéliaire anglo-saxon qui porte chez Lord Leicester le n° 15, et remonte au xi-xii[e] siècle, est sans doute, comme celle du n° 16, l'œuvre d'un artiste allemand, peut-être d'un moine de Weingarten; mais les figures, bien que grossièrement exécutées, sont moins laides que le grand Christ de la plaque qui recouvre le manuscrit précédent : peut-être doivent-elles surtout à leurs moindres dimensions cette supériorité apparente. Le cadre est orné, non plus de filigranes, mais d'une bande de feuillage à enroulements gravée à la pointe avec une remarquable finesse. Aux quatre angles figuraient les symboles des Évangélistes, et au centre, deux autres médaillons renfermaient sans doute les bustes de saint Pierre et de saint Paul, qui ont été violemment arrachés. Le champ de la reliure est divisé en deux registres encadrés d'une bande filigranée et décorée de pierres et de cabochons. Au contraire de la plaque précédente, les filigranes, d'une extrême délicatesse, ont ici envahi tout le champ.

Dans le registre supérieur est assis le Christ de majesté, la tête ceinte d'une couronne royale ornée en avant d'une croix à hastes égales, légèrement pattée; dans une mandorla filigranée, décorée de pierres et de cabochons, il bénit de la main droite et tient le livre dans la main gauche. Ses mains et ses pieds sont énormes, comme dans beaucoup de représentations allemandes de cette époque, par exemple dans la Transfiguration d'un Évangéliaire du Cabinet des Estampes de Berlin, exécuté dans la seconde moitié du xi[e] siècle et peut-être pour l'empereur Henri IV (H. Janitschek, *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin, 1890, in-8°; planche hors texte entre les pp. 88 et 89). De chaque côté du Sauveur a été appliqué un séraphin.

Dans le second registre se dresse un Christ en croix. Deux tresses de cheveux pendent sur ses épaules; la tête est à peine inclinée; le corps penche vers la droite; les pieds sont percés chacun d'un clou. La croix consiste en un arbre écoté, orné de filigranes; la haste verticale dépasse la tête du crucifié *(crux immissa)* et supporte une plaque d'émail vert où se détache en lettres d'or l'inscription : IESVS NAZARENVS REX IVDEORVM; à la base de la croix, le serpent est enroulé sur lui-même. A gauche du Christ, la Vierge est représentée dans une attitude

douloureuse, mais raide et disgracieuse; à droite, saint Jean, tout aussi hiératique, tient le livre d'une main et porte l'autre à son visage en signe de profonde tristesse.

Planche III. — Si les reliures des Évangéliaires qui portent à Holkham les n°s 15 et 16 ont été exécutées en Allemagne et très probablement à l'abbaye même de Weingarten, il en va tout autrement des manuscrits, qui sont sans nul doute de style anglo-saxon et ont été exécutés en Angleterre.

Le grand ouvrage de Hess permet de reconstituer l'histoire de ces deux importants volumes. Publiant la liste des « libri quos domnus Bertholdus, hujus monasterii abbas, de novo conscribi fecit », et arrivant à la mention qui concerne le Missel même où figure cette liste : « Item missalis liber vestitus auro et argento, et is qui pre manibus est et hanc continet scripturam », Hess donne en note l'indication suivante : « Prior [sans doute le manuscrit 37 de Holkham] in sacrario cum antiquioribus a Juditha Guelfi IV uxore oblatis etiamnum servatur. » Cette indication, très nette au point de vue historique, l'est moins pour ce qui concerne l'identification des volumes. Hess a-t-il voulu écrire « antiquioribus [codicibus] » ou « antiquioribus [Missalibus] »? Dans le premier cas, on peut admettre qu'il a fait allusion à plusieurs volumes donnés par la duchesse Judith et où peuvent être compris les Évangéliaires 15 et 16. Dans le second cas, il faudrait supposer que la donatrice a remis à l'abbaye deux Missels au moins dont la trace est aujourd'hui perdue. La première interprétation paraît préférable à la seconde; mais encore serait-on libre de ne point l'adopter. Il n'en resterait pas moins que Judith avait offert des livres liturgiques, conservés à la sacristie de Weingarten au moment où l'historien du monastère composait son ouvrage, paru en 1781 (Gerhard Hess, *Prodromus monumentorum guelficorum*, Augustæ Vindelicorum, in-4°, p. 65). Un autre livre, publié trois ans plus tard par le même érudit, donne la solution du problème. Parmi les dons faits le 4 des ides de mars de l'an 1094 par le duc Guelfe l'ancien et sa femme Judith à Saint-Martin de Weingarten, figurent *tria plenaria cum uno textu Evangelii* (G. Hess, *Monumentorum guelficorum pars historica*, typis Campidonensibus, 1784, in-4°, pages 153-154). Il est donc certain, malgré l'ambiguité des quatre derniers mots, que Guelfe et Judith avaient offert trois Évangéliaires complets, dont deux sont chez Lord Leiceister et dont le troisième a été retrouvé à la bibliothèque provinciale de Fulda par M. Haseloff (*Aus der Weingartener Klosterbibliothek*, dans la *Deutsche Literaturzeitung*, 1905, n° 32, col. 1998 et suivantes).

Où Judith avait-elle acquis ces trois volumes? Il est facile de le dire. Fille du comte de Flandre Baudouin V, elle avait épousé en premières noces Tostin, fils de Godwin et frère de Harold, qui après la mort de Siward, fut nommé comte de Northumberland par le roi Édouard (Willelmi Malmesbiriensis monachi *de gestis regum Anglorum*, ed. Stubbs, London, 1887-1889, in-8°, p. 245). Après la mort de Tostin, qui, déposé par le roi Harold, fut tué en 1066 à la bataille de Stamford Bridge en même temps que son allié Harold Harvagra, et enseveli à York (*ibid.*, p. 281), Judith regagna sa patrie et s'établit à Bruges. Cinq ans plus tard, elle se remaria avec le duc Guelfe IV. C'est sans nul doute pendant son séjour en Angleterre, c'est-à-dire antérieurement à l'année 1066, qu'elle entra en possession de deux au moins des manuscrits qu'elle devait vers la fin du siècle offrir à l'abbaye de Weingarten. Il est même très probable qu'ils furent tous trois exécutés sur son ordre; car, au bas de la Crucifixion du manuscrit 16 de Holkham, figure une femme agenouillée qui enlace le pied de la croix, et dans le frontispice de l'Évangéliaire Aa. 21 de Fulda, une femme debout tend au Christ le livre qu'elle a fait faire en son honneur, très probablement, si l'on en juge par le style, dans les pays flamands. De plus, en face de cette dernière miniature, une page contient, régulièrement disposés, des lions d'or sur un fond pourpre clair. De tous ces indices M. Haseloff conclut avec une grande vraisemblance que la femme représentée doit être Judith elle-même (article cité, col. 1998).

Planche III, à gauche. Ms. 15.—Le manuscrit 15, composé de 83 feuillets, renferme quatre miniatures représentant les Évangélistes. Celle qui est reproduite ici se trouve en tête de l'Évangile de saint Jean. Le saint est sous un grand arc trilobé, formé de deux bandes dont la première passe graduellement du vert clair au vert foncé, avec une ligne blanche, et dont la seconde est d'or. Aux deux lobes inférieurs de l'arc qui est orné à droite et à gauche d'un décor floral en forme de crosse, peint en bleu, lilas, rouge, vert et or, sont suspendus par des attaches

d'or, des rideaux bleu et bleu clair à embrasses pourprées. Les extrémités de l'arc reposent sur une double colonnette surmontée d'un chapiteau orné d'un feuillage conventionnel bleu et vert relevé d'un peu de brun.

SAINT JEAN, nimbé d'or, barbu, avec une chevelure bleuâtre à longues boucles, le front ceint d'un diadème décoré en son milieu d'un joyau jaune clair, est à peine assis sur son siège compliqué, de couleurs variées, qui, reposant sur deux énormes pieds circulaires dorés, présente en son centre une sorte de balustrade et à son extrémité une fleur de lis vert, noir et or; le coussin, violet et bleu, est recouvert d'un réseau d'or. Le visage, les mains et les pieds du saint sont peints en rose clair. Vêtu d'un manteau lilas à plis violets, à fleurons jaunes et blancs, et d'une robe jaune à plis brun rouge, il prête l'oreille à l'aigle qui descend du ciel pour lui dicter le texte sacré. Le corps de l'aigle est blanc, avec traits bruns et rehauts bleus; les ailes sont pourpre clair, sauf la partie voisine du cou, peinte en or; la queue est blanche et bleue, avec des traits noirs. De la main gauche, l'apôtre tient un long volume sur lequel il est occupé à écrire et dont la forme rappelle celle du manuscrit. Le volume est lui-même posé sur un pupitre recouvert d'une étoffe verte relevée de lignes blanches et muni d'une sorte d'escabeau où reposent les pieds de l'Évangéliste.

Notons aussi qu'au verso du feuillet de garde initial on a copié le procès verbal de la dédicace de la basilique de Weingarten, en novembre 1182, par Berthold, évêque de Constance (publiée avec quelques variantes par HESS, *Prodromus*, p. 59); et au dernier feuillet verso, dans la partie restée en blanc, une note sur la dédicace de la chapelle de Saint-Léonard par Ulrich, évêque de Constance, en 1124 (analysée par HESS, *ibid.*, p. 49). Enfin on a joint au volume la copie d'un long acte de fondation publié intégralement par l'historien de l'abbaye (*ibid.*, p. 71).

PLANCHE III, à droite. — Ms. 16 (feuillet 2 verso). — Le manuscrit n° 16 compte 153 feuillets et renferme neuf pages peintes : au feuillet 1 verso, un frontispice dont il a été question plus haut à propos de la planche III, et qui représente la Crucifixion, avec une femme qui doit être la duchesse Judith; aux feuillets 2 verso et 3, 48 verso et 49, 77 verso et 78, 122 verso et 123, la figure de chacun des Évangélistes et le commencement du texte de chacun des Évangiles.

La peinture reproduite est celle de SAINT MATHIEU. Il est représenté de face, légèrement tourné à droite vers l'ange qui descend du ciel, nimbé d'or, cheveux lilas, vêtu de vert et de rose, tenant dans ses mains un long phylactère d'or anépigraphe. Très jeune, imberbe, la tête ceinte d'un nimbe d'or à cercle noir et ornée d'une longue chevelure lilas disposée en étages, le visage, les mains et les pieds blancs, il porte un manteau bleu clair et une robe vert clair relevée de blanc. Sa main droite, armée de la plume, est relevée et comme en suspens, pour marquer l'attention qu'il prête à la parole de l'ange. De la main gauche il tient ouvert le livre, où se lisent les mots : *Liber generationis Jesu*, et qui est placé sur un pupitre très simple recouvert d'une étoffe lilas. L'apôtre est assis sur un large siège; ses pieds reposent sur un escabeau rouge foncé dont la partie antérieure est d'or relevé d'une ligne noire. Les formes maigres, extrêmement allongées, de cette figure sont, encore plus que celle de saint Jean dans le manuscrit précédent, tout à fait caractéristiques de l'école anglo-saxonne.

Le cadre cependant est beaucoup plus beau et plus intéressant que le personnage. Il est formé de deux bandes d'or enserrant une bande médiane sur laquelle court une très jolie guirlande de feuillage, à peu près en forme de fleur de lis, et peinte en bleu, vert, lilas, rose et jaune. Aux quatre coins du cadre, autant de médaillons d'or quadrilobés, également décorés de feuillages. Au centre des deux montants verticaux, deux autres médaillons contiennent chacun un ange à mi-corps, de face, les ailes éployées, les mains ouvertes, la tête tournée vers l'Évangéliste. Enfin, au milieu des deux bandes horizontales du cadre, sont placés deux petits médaillons d'or, où sur un fond rouge vif apparaissent deux colombes; celle d'en haut, qui descend sur la tête de saint Jean, a les ailes brun clair; celle d'en bas, qui monte vers lui, a les ailes vertes; le corps de toutes deux est peint en lilas. Les couleurs sont fraîches, habilement mariées, et l'ensemble produit un effet très harmonieux.

Ces jolis encadrements étaient, au XIe siècle, le triomphe de l'école anglo-saxonne. M. Warner en a publié de magnifiques spécimens dont l'un est emprunté à un Évangéliaire probablement exécuté à Winchester au commen-

cement du XIe siècle (*Illuminated Manuscripts*, planche VI; Addit. ms. 34.890), et l'autre, à un Psautier qui semble provenir de Christ Church, à Canterbury, et qui date de la même époque (*ibid.*, planche VII; Arundel ms. 155). Peut-être ces deux exemples, très chargés, sont-ils, malgré leur somptuosité, d'un goût moins délicat que ceux du manuscrit de Lord Leicester.

De même que le précédent, ce manuscrit a une certaine importance au point de vue de l'histoire de l'art. Ils ont tous deux été utilisés comme modèles par l'école de peinture qui se forma dès le premier quart du XIIe siècle à Weingarten, où l'on imita aussi la décoration de plusieurs manuscrits mérovingiens, carolingiens et de l'époque des Othon. Selon M. Haseloff (article cité, col. 1999), si les premiers essais artistiques faits en ce genre à Weingarten ont d'étroits rapports avec l'école monastique du lac de Constance, Reichenau étant le point de départ, on y remarque aussi, dans l'ornementation des bordures, de sensibles imitations des manuscrits donnés à l'abbaye par la duchesse Judith.

PLANCHE IV. — Ms. 36. — La plaque du Missel de Holkham Hall n° 36 est postérieure de quelques années aux précédentes; elle leur est même inférieure au point de vue de la décoration; mais elle a un mérite bien rare : un nom, peut-être celui de l'orfèvre, y a été gravé.

La scène représentée, si barbare qu'en soit l'exécution, est facile à reconnaître : c'est le COURONNEMENT DE LA VIERGE. Le Christ, la tête ceinte du nimbe crucifère, et sa mère, portant dans la main droite un sceptre fleurdelisé, sont assis sur un siège orné de losanges gravés; leurs pieds reposent sur un sol rectangulaire où se lit, gravée à la pointe, l'inscription suivante : HAINRI | CVS SACRTSTA (*sic*), c'est-à-dire Heinrich le sacriste, le préposé à la garde des ornements et des vases sacrés. La couronne a disparu, et on en distingue parfaitement les traces. Dans la partie supérieure du rectangle qui renferme cette scène, l'Aigle et l'Ange sont représentés dans de grossiers médaillons; au milieu d'eux, les figures du Soleil et de la Lune sommairement gravées à la pointe. Au bas, entre le Lion et le Bœuf, on voit, sous une arcature en plein cintre, un moine à mi-corps, les mains levées dans l'attitude de la prière ou de l'offrande, les yeux tournés vers le groupe central : c'est sans doute l'auteur de la reliure et peut-être du manuscrit tout entier, Hainricus.

La bordure, qui a beaucoup souffert, surtout à gauche et en bas, se compose de filigranes beaucoup moins fins que ceux des deux plaques précédentes et où étaient régulièrement disposés dans leurs bâtes un certain nombre de pierres et six énormes cristaux dont trois seulement subsistent encore.

Cette reliure est complétée par deux charmants fermoirs, composés d'une jolie étoffe brodée, et terminés tous deux par une aigle d'argent à deux têtes travaillée à la pointe.

Il faut ajouter que la scène principale est répétée dans la miniature du feuillet 55 du manuscrit; mais, outre les symboles des Évangélistes, on y a peint quatre médaillons représentant les fleuves du Paradis sous la forme de quatre personnages vidant des urnes de diverses couleurs. De plus, au feuillet 1 verso de ce même volume, au bas d'une peinture de l'Annonciation, nous trouvons, dans une sorte de cartouche, un moine en prières, Hainricus, qui est peut-être le même que le sacriste. Nous le retrouvons encore dans la miniature du feuillet 9 qui représente le Christ nimbé, montrant ses blessures, entouré de saints au dessous desquels se tiennent des moines en adoration, et parmi ces moines, Hainricus offrant son livre à saint Jean debout près du Christ. Enfin, dans la peinture du feuillet 9 verso, nous voyons le Christ bénissant, tenant le livre de la main gauche; quatre vieillards, deux de chaque côté, lui offrent des couronnes; dans le registre inférieur, un personnage est prosterné devant saint Jean : c'est encore, avec son nom écrit au dessous de lui, Hainricus, accompagné de son ange gardien. (Pour d'autres exemples de ces « dédicaces », très fréquentes dans les manuscrits allemands du moyen âge, voyez entre autres H. TIETZE, *Die illuminierten Hss. in Salzburg*, p. 32, pl. IV; SWARZENSKI, *Regensburger Buchmalerei*, pp. 124-125, 131; CHROUST, *Monumenta palæographica*, München, 1899-1907, Erste Abteilung, Hefte VIII et XXI; FORRER, *Unedierte Federzeichnungen* u. s. w., t. I, pl. III; etc.).

Quel était et quand vivait cet artiste? Dans le calendrier, on lit, à la date du 29 décembre : *Thome m.*; il s'agit de Thomas Becket, qui ne fut canonisé qu'en 1173. Le manuscrit est donc postérieur à cette date. Or, dans le

catalogue des abbés de Weingarten rédigé entre 1243 et 1265, on trouve, parmi les moines qui se firent remarquer par leur naissance ou leur talent sous l'abbé Meingoz (c. a. 1188-1200), deux homonymes qui pourraient bien ne faire qu'un : « Heinricus plebanus, qui sanctuarium egregia pictura insignivit....... Heinricus quidem presbiter et aurifex qui duos calices confecit et quasdam meliores fenestras fieri jussit... » (G. Hess, *Prodromus*, p. 36). Ces passages concernent-ils notre Hainricus? Il est tentant de le croire, mais impossible de l'affirmer.

Le Missel et le Pontifical de l'évêque Friedrich von Wangen (1207-1218), encore aujourd'hui conservés à la sacristie de la cathédrale de Trente, sont revêtus, eux aussi, de plaques en argent repoussé et doré. La première représente saint Pierre; la seconde, la Vierge et l'Enfant. Cette dernière surtout offre avec notre plaque, dans les détails inhabiles des figures et du siège, des analogies frappantes : c'est la même technique naïve et grossière, la même incapacité de donner aux yeux, au nez, aux mains un peu de vie, de finesse et de grâce. N'était la draperie, assez bien traitée, on dirait l'œuvre d'un apprenti. Il est juste de dire que le saint Pierre, bien qu'appartenant au même art, est d'une exécution supérieure à la Vierge (cf. Hermann Julius Hermann, *Die illuminierten Handschriften in Tirol*, Leipzig, 1905, in-folio, pp. 266 et 267).

Planche VII, à gauche. — Ms. 36 (feuillet 1 verso). — Dans un cadre formé de trois bandes, verte, rouge et bleue, sur un fond d'or, se déroule, dans son type le plus simple, la scène de l'Annonciation. A gauche, la tête ceinte d'un nimbe rouge, la longue chevelure orange séparée par le milieu, formant trois petites boucles sur le front et se répandant sur le dos; muni de deux longues ailes bleu ardoise vers l'extérieur et jaunes vers l'intérieur, vêtu d'un manteau bleu et d'une robe rouge à rinceaux blancs et à manches jaunes, portant dans sa main gauche son sceptre fleurdelisé ou bâton de messager peint en vert et orné d'un nœud jaune à son extrémité, l'Ange, pieds nus, s'avance d'un pas pressé vers la Vierge et fait de la main droite le geste oratoire. En face de lui, la tête ceinte d'un nimbe vert, vêtue d'un manteau rouge semé de broderies en forme de couronnes, doublé de bleu clair, et d'une robe bleue à manches et à garniture jaunes, la Vierge, la tête légèrement inclinée, fait de ses deux mains dont la paume est toute grande ouverte un geste de surprise. Le visage, les mains et les pieds des deux personnages sont de couleur rouge avec de légers rehauts blancs. On remarquera la forme caractéristique des oreilles qui se retrouve chez tous les personnages de ce Missel et de celui de l'abbé Berthold (n° 37).

Ce type de l'Annonciation, sans détails étrangers à la scène principale, est celui qui se retrouve communément, avec quelques différences, dans les manuscrits illustrés en Allemagne au xiiie siècle. On peut comparer la peinture de Holkham à celles qu'a étudiées M. Arthur Haseloff (*Eine thüringisch-sæchsische Malerschule des 13. Jahrhunderts*, Strassburg, 1897, in-8°, pages 89-90). La variante la plus importante est celle qui substitue au bâton de l'ange un phylactère où se lisent les premiers mots de la Salutation.

Au bas de la scène, dans un petit cadre rectangulaire peint en rouge, est agenouillé un moine, le moine Hainricus, les mains jointes, les yeux levés vers la Vierge, vêtu d'un manteau ardoise rehaussé de bleu, à col jaune, et d'une robe rouge teintée de blanc. Un manipule jaune pend de son bras droit. Le carré sur lequel se détache la partie supérieure du personnage est vert, entouré sur trois côtés d'une large bande bleue. Au dessus, entre les deux cadres, les mots : *Mater misericordie miserere mei* se détachent en noir sur un fond blanc.

Planche V, à gauche (feuillet 2). — C'est ici la première page du calendrier. Le texte est divisé en deux parties par deux arcs en plein cintre supportés par trois colonnettes dont celle du milieu et celle de droite sont surmontées de chapiteaux continués par de petites tours. A droite, l'extrémité supérieure de la colonnette est dissimulée par la haste d'un K surmonté d'une croix qui figure abréviativement le mot *Kalende*. Les arcs sont formés, à partir de l'extérieur, d'une bande d'or soulignée de rouge, puis d'une bande verte à ornements blancs, et enfin d'une étroite bande jaune. La tour médiane, sans doute un clocher et une cage à cloches, est rouge, avec des rehauts et pointillés blancs. La base des colonnes est rouge et surmontée d'une moulure verte.

Au centre de la colonne médiane, dans un médaillon d'or relevé d'une ligne rouge et d'une ligne blanche, apparaît, sur un fond d'argent, le vieux Janvier avec sa barbe chenue, ou, si l'on veut, le Froid. Sa tête est recou-

verte d'une sorte de coiffe jaune et d'un chapeau vert rejeté en arrière. Vêtu d'un manteau bleu et d'une tunique rouge, il est assis sur un siège peint en vert; ses jambes sont nues, d'un brun blanchâtre comme son visage et ses mains. De la main droite il soutient sa jambe droite devant les flammes rouges; sa jambe gauche repose à terre. De sa main gauche il semble tenir au dessus du feu un objet assez difficile à déterminer : est-ce un vêtement qu'il fait sécher? ou serait-ce simplement le manteau de la cheminée?

Au dessous de Janvier, dans un cercle or, vert et rouge, sur un fond d'or, le Verseau est agenouillé. Coiffé d'un chapeau rond, presque conique, rouge et vert, il tient dans ses bras nus, colorés de jaune et de blanc comme son visage et ses jambes, un vaisseau bleu rehaussé de blanc d'où s'écoule une eau jaune à reflets blancs.

Les chiffres et les caractères du calendrier sont tracés en rouge et en noir.

La figure de Janvier est à rapprocher de celles de deux manuscrits allemands du même temps signalés par M. Haseloff : le Psautier du landgrave Hermann de Thuringe, à la Bibliothèque de Stuttgart, et le livre de prières de sainte Élisabeth, au Musée de Cividale del Friuli (ouvrage cité, p. 65 ; pl. I, fig. 1, et pl. XVI, fig. 28). On trouvera aussi des points de ressemblance entre notre miniature et celle qui se trouve à la page du mois de février du manuscrit latin 238 de la Bibliothèque nationale de Paris, probablement exécuté dans la Flandre wallonne vers le commencement du XIII[e] siècle (feuillet 1 verso).

PLANCHE VIII, à droite (feuillet 3). — La peinture reproduite ici est une représentation du JUGEMENT DERNIER (cf. les Jugements derniers des cathédrales de Paris, Reims, Chartres, etc.).

Dans un cadre formé d'une ligne noire et d'une bande bleue, puis d'une bande d'or avec ornements géométriques, et enfin d'une bande couleur saumon ornée intérieurement de rinceaux blancs et encadrée de deux lignes noires, le Christ est assis dans l'attitude ordinaire du Christ de majesté, si ce n'est qu'il lève et montre les paumes de ses mains transpercées par les clous du bourreau. Le nimbe d'argent dont sa tête est ceinte porte une inscription à laquelle on a voulu donner un caractère oriental. Sa chevelure est d'un brun clair. Son manteau vert, rejeté sur le bras droit pour montrer la plaie du côté, est recouvert, à partir de la ceinture, d'une robe à fleurettes figurées chacune par trois pois blancs; le centre de cette robe rouge est orné d'une bande d'étoffe bleue. Le visage, le corps, les mains et les pieds percés par les clous sont d'une teinte rouge brun relevée de blanc.

Le peintre a été visiblement embarrassé pour placer les nombreux personnages qui entourent le Christ, et il a pris le parti de diviser son œuvre en trois registres. Dans le premier, à gauche, il a assis à gauche la Vierge, montrant les paumes de ses mains, ouvertes dans un geste de pitié et de stupeur, et derrière elle, deux des apôtres : du second on n'aperçoit que le haut du nimbe; à droite, trois autres apôtres : le premier est saint Pierre; du troisième le nimbe seul est visible.

Il serait trop long et peut-être inutile d'indiquer les couleurs des vêtements des apôtres indéterminés qui figurent dans toute cette scène; je ne décrirai donc en détail, pour ce premier registre, que la Vierge et saint Pierre. La Vierge a la tête ceinte d'un nimbe bleu et couverte d'un voile vert garni de rouge; elle est vêtue, comme le Christ, d'un manteau rouge à fleurettes blanches; sa robe est de couleur ardoise, et ses pieds sont chaussés de noir. Saint Pierre a un nimbe vert, un manteau rouge, une robe ardoise; sa grande clef est peinte en bleu; à la différence de la Vierge et de l'apôtre assis auprès d'elle, il a, comme son voisin, et comme tous les autres apôtres du second registre, les pieds nus.

Dans le second registre, à gauche, trois apôtres : le premier est saint Jean, prêt à défaillir; du troisième on n'aperçoit guère que la tête complètement chauve. A droite sont assis quatre autres apôtres; en avant, saint Paul avec sa longue barbe et son front très découvert; on ne voit du troisième et du quatrième que l'extrémité de leurs nimbes.

Enfin le troisième registre est divisé en deux rectangles. Dans celui de gauche, entouré de cinq moines vêtus de robes rouge, bleu, vert et ardoise, est agenouillé Hainricus, en manteau rouge à fleurettes et à col blancs, en robe jaune et en chaussures noires. Il lève les deux bras vers saint Jean en prononçant une prière transcrite en

semi-onciales blanches sur fond vert, sauf pour la fin de vers peinte vers la marge de droite qui est en lettres blanches sur fond saumon :

HAINRICUS. ✠ HUNC TIBI, CARE DEI, FERO LIBRUM, SANCTE IOHANNES,
NE ME SUBSANNES, SEDT PREMIA DES REQUIEI.

Dans la partie droite de ce troisième registre, le peintre a sûrement voulu représenter, par opposition à la piété des moines, le désespoir des pécheurs, hommes et femmes, qui n'osent contempler cette scène de douloureuse rédemption et s'acheminent vers le séjour des peines éternelles.

Il serait injuste de ne pas reconnaître, dans cette composition compliquée qui s'enlève sur un fond d'or, un immense effort du peintre pour donner à son sujet, par l'attitude des personnages et leur groupement, un sens et une expression auxquels atteint rarement l'art hiératique et froid du XIII[e] siècle.

PLANCHE VIII, à gauche, (feuillet 4 v°). — Le cadre est composé de deux bandes : la première est rouge, avec une étroite ligne blanche; la seconde, bleue avec des rinceaux blancs. La scène, peinte sur fond d'or, est divisée en six registres, dont les cinq premiers sont limités en haut par des arcs. Sous l'arc central est assis le CHRIST DE MAJESTÉ, ceint d'un nimbe d'or sur lequel on a tracé, ainsi que dans la peinture précédente, une inscription en caractères orientaux fantaisistes. Il porte un manteau bleu à fleurettes blanches et liserés bruns, dont la manche est garnie de vert, et une robe rose et blanche. De la main droite il fait le geste habituel de la bénédiction, et il pose la gauche sur le livre fermé, couvert d'argent et orné d'or. Ses pieds reposent sur une sorte de tapis vert à broderies rouges.

Sous les quatre petits arcs latéraux sont assis quatre personnages barbus, d'âges divers, offrant au Christ des couronnes de différentes formes. Le premier, à gauche, assez jeune encore, a les cheveux et la barbe jaunes; il est vêtu d'un manteau vert et d'une robe bleue à manches rouges; son pied gauche est chaussé de noir; de la jambe droite il semble esquisser une génuflexion. Il est assis sur un coussin jaune.

Au dessous de lui, un vieillard à longue barbe et cheveux blancs, au large front, porte un manteau vert et une robe ardoise; ses pieds sont chaussés de noir. Il est assis sur une chaire à la romaine.

A droite, un homme barbu, déjà âgé, le front très découvert, la chevelure jaune, vêtu d'un manteau rose et blanc et d'une robe jaune, est assis sur un coussin vert; ses pieds sont chaussés de noir. Au dessous de lui, un personnage plus jeune, les cheveux taillés court et ramenés sur le front, porte un manteau ardoise.

Dans le registre inférieur, à gauche, est représenté saint Jean, la tête ceinte d'un nimbe vert, avec de longs cheveux bruns, vêtu d'un manteau rose. Il est assis devant un pupitre assez mal établi; de sa main gauche, ramenée vers son cou, il tient le grattoir, et dans sa main droite, qui semble posée sur le pupitre, le calame. Il lève les yeux vers le Christ avec un amour et une attention extrêmes. Les cheveux jaunes rasés en tonsure au sommet de la tête, Hainricus, qui porte un manteau rouge et une robe verte, est humblement prosterné devant le disciple bien-aimé. Au dessus de lui, une sorte de phylactère où se lit son nom, en lettres blanches sur fond bleu : HAINRICVS. A droite, faisant face à saint Jean, est assis un ange nimbé de vert, vêtu d'un manteau rouge à rehauts bleus, d'une robe verte et d'une espèce de jupe bleue à fleurettes blanches, éployant ses deux grandes ailes de couleur ardoise; il étend le bras droit pour indiquer le Christ; sa main gauche est posée sur son genou. Comme ceux de tous les personnages de la scène, son visage, ses mains et ses pieds sont peints en rouge relevé de blanc.

PLANCHE V, à droite (feuillet 6). — L'initiale A du Psaume 122, sur fond d'or, est de forme tout à fait insolite. Les jambages de la lettre consistent, dans leur plein, en un croissant rouge, or et rouge, serré en son centre par une sorte de bague. Les entrelacs qui ornent la panse sont verts et gris rose. Les fleurs terminales de ces entrelacs sont, en haut, des trèfles verts, avec un point rouge au centre; dans la lettre, bleues et brun rouge, également avec un point central rouge. Le petit aigle qui surmonte la lettre est peint en gris rose. La petite initiale M, au bas de la page, est rouge avec rinceaux bleus.

La page correspondante d'un Missel de la même époque, publiée par R. Forrer (*Unedierte Federzeichnungen* u. s. w., t. I, 1902, pl. IV), offre des ressemblances frappantes avec celle de Holkham Hall : même forme de l'initiale A, un peu plus allongée, notation musicale analogue, etc.

Planche VI, à gauche (feuillet 6 verso). — Sous trois arcs, formés par deux lignes rouges et une bande verte, est transcrit le titre du volume, en semi-onciales : Incipit · libe | r · sacramentorum · per | circulum anni. Les deux arcs latéraux sont flanqués de deux clochetons rouge et or, surmontés d'une fleur de lis très sommairement indiquée, et reposent sur des colonnettes brun clair ; l'arc central porte à son sommet un clocheton plus petit, surmonté d'une croix pattée. Tous les caractères du texte sont d'or, à l'exception des lettres ero qui se détachent sur fond bleu, et des lettres ma qui s'enlèvent sur un fond vert.

La grande haste de l'initiale P de la Préface du Canon de la messe consiste en trois bandes, rouge, or et rouge; sa partie arrondie se compose d'un croissant d'argent cerné de deux bandes rouges et serré au centre, comme la grande haste, d'une sorte de bague; les entrelacs sont bleus, verts et brun clair.

Planche VI, à droite (feuillet 7 verso). — Sous deux arcades rouges décorées d'une dentelure blanche et surmontées de trois clochetons rouge et or, est peinte la Préface de la Croix, la première ligne en lettres d'or sur fond noir, la seconde en lettres rouges sur fond vert, la troisième en lettres noires sur fond d'or.

L'initiale rouge du mot *Equum*, qui avait peut-être été oubliée par l'artiste, a été bizarrement placée entre le clocheton et l'arcade de gauche. Une faute énorme s'est glissée dans la première ligne de l'arcade de droite : *non* au lieu de *nos;* il semble qu'on ait cherché à la corriger.

Le mot *Dignum* est au dessous, figuré par un grand monogramme qui se détache en or et en gris sur un fond bleu cerné d'une ligne blanche; le décor intérieur, enroulements, feuillages, etc., est bleu, rouge, vert et jaune.

A droite et à gauche, puis au dessous du monogramme, le texte continue, alternativement peint en lettres blanches sur fond vert et en lettres d'or sur fond noir.

Les fûts des colonnes sur lesquelles reposent les arcades et les clochetons, séparés par une ligne noire, sont de couleur saumon vers l'extérieur et d'argent vers l'intérieur. Les chapiteaux sont d'or, avec moulure rouge. La base des colonnes est verte, avec une moulure d'or. L'ensemble repose sur une bande rouge à décor blanc.

Planche VII, à droite (feuillet 8). — Le cadre de cette représentation du couronnement de la Vierge est très compliqué. C'est d'abord une bande verte limitée par deux lignes rouges et ornée de rinceaux blancs; puis vient une bande d'or, enfin une bande bleue et une rouge avec des lignes blanches.

Aux quatre coins, des médaillons d'une couleur brun foncé devenant graduellement de plus en plus claire, jusqu'à devenir blanche, renferment, sur fond d'or, avec légendes en lettres noires sur fond blanc, les symboles des quatre Évangélistes. A gauche, en haut, se présente tout d'abord l'aigle de saint Jean : IOHANNES. Il est d'une teinte brun jaunâtre; la partie supérieure de ses ailes est rouge; sa tête est ceinte d'un nimbe bleu entouré d'une ligne blanche et d'une ligne noire. Du côté opposé, l'ange de saint Mathieu : S. MAHDEVS (*sic*) a des ailes orange qui sont traversées vers leur extrémité supérieure par une bande rouge surmontée de points blancs; sa chevelure, d'un brun clair, est séparée en deux parties égales; il est vêtu d'une robe rouge et verte à points blancs. En bas, à droite, le lion de saint Marc, jaune et brun, avec un nimbe bleu ceint d'une ligne noire et d'une ligne blanche, s'avance vers la gauche, mais retourne la tête de l'autre côté; la légende, non plus que celle du symbole suivant, n'a pas été exécutée. Au coin opposé, le bœuf de saint Luc, jaune avec des ailes rouges, a la tête ceinte d'un nimbe bleu cerné par une ligne blanche et une ligne noire. Il s'avance vers la droite, mais tourne la tête à l'exemple du lion.

Entre les quatre symboles des Évangélistes l'artiste a placé, sur fond d'or, les quatre fleuves du Paradis. Les cercles où ils sont renfermés sont verts, avec des ornements blancs. Le premier, en haut, a les cheveux jaunes,

le corps brun blanchâtre; nu jusqu'à la ceinture et vêtu d'un jupon bleu, il tient sur ses genoux et vide son vaisseau rouge à points blancs d'où sort une eau verte. Le fleuve de gauche, coiffé d'un bonnet vert, nu jusqu'à la ceinture, couvert d'un jupon ardoise, est assis, comme celui d'en haut; ses jambes, dont la droite est jaune et la gauche brun foncé, sont croisées; sur la gauche, il renverse son urne jaune à bandes rouges d'où sort une eau bleue et blanche. En face de lui, debout, mais courbé sous le poids, le troisième fleuve, tête nue, vêtu d'un jupon jaune et de chausses vertes, chaussé de noir, tient sur son bras gauche et soutient de la main droite le vase rouge à points blancs d'où l'eau coule à flots. Le quatrième fleuve enfin, le seul barbu de tous, tête nue, les chairs d'un brun rouge, est assis d'une manière assez contournée; il n'a qu'un jupon jaune, des chausses vertes et des chaussures noires. Il renverse sens dessus dessous son urne jaune à zones rouges d'où s'échappe une eau bleue et blanche. Ces images des fleuves du Paradis, employés comme ornements d'angle des miniatures, ne sont pas rares dans les manuscrits allemands de cette époque; on en trouvera un bel exemple, remontant à l'année 1239, dans le frontispice du Psautier d'Arenberg, qui d'ailleurs représente le Paradis (R. Forrer, *Unedierte Federzeichnungen* u. s. w., t. II, Strassburg, 1907, pl. viii).

Le centre de la composition est naturellement occupé par la scène principale : le Couronnement de la Vierge. Le Christ et sa mère sont, comme toujours, assis sur le même siège, de couleur verte. La tête ceinte d'un nimbe rouge à ligne blanche, le Christ, dont les longs cheveux brun clair sont séparés sur le sommet de la tête, porte un manteau de couleur ardoise clair relevé de lignes brun clair, et une robe rose et blanche; la partie du vêtement qui couvre sa jambe droite est bleue, avec des fleurettes; son bras droit est revêtu d'une manche brune à parement rouge semé de points blancs; son pied droit est peint en brun, son pied gauche en jaune; le visage et les mains sont jaune rouge avec retouches blanches. Il est entièrement de face, tournant légèrement les yeux vers la Vierge; de la main droite il pose sur la tête de sa mère une couronne rouge et or, d'une forme analogue à deux de celles qui figurent au feuillet 4 verso. La Vierge a la tête ceinte d'un nimbe bleu à points rouges, cerné de trois lignes, rouge, blanche et noire; elle baisse la tête, couverte d'un voile brun garni de rouge. Vêtue d'un manteau rouge à fleurettes blanches et d'une robe d'un brun blanchâtre, chaussée de noir, elle porte dans sa main droite le sceptre fleurdelisé, peint en vert, et fait de la main gauche un gracieux geste de surprise et de gratitude. Elle est assise de face, mais elle tourne assez sensiblement les yeux et tout le corps vers son fils qui la couronne.

Selon M. Haseloff, cette composition, tout occidentale, ne commence à apparaître que vers l'époque des manuscrits qu'il a particulièrement étudiés et qui sont contemporains de celui de Holkham (ouvrage cité, p. 202).

Planche VIII, au centre (feuillet 9). — Le cadre de cette représentation de la Crucifixion se compose de quatre bandes : la première est verte; la seconde, argent; la troisième, bleue avec des rinceaux rouges et blancs; la quatrième, rouge. A gauche de la croix, dans un cercle orné de déchiquetures blanches et rouges, le Soleil, tourné vers la gauche, enveloppe sa tête attristée dans un grand voile qu'il presse fortement des deux mains sur ses oreilles; il a une barbe courte; son visage est de couleur orange; ses lèvres sont rouges. A droite, la Lune, tournée vers la droite, est à peu près dans la même attitude; le cercle où elle apparaît est brun clair avec décor blanc; son visage est blanchâtre, et ses lèvres sont rouges comme celles du Soleil.

La croix sur laquelle est attaché le Christ, noire, mais plus décorée que d'ordinaire, est chargée d'une ornementation florale d'argent qui, partant d'une tige centrale, s'étend sur les deux côtés des pièces de bois. Le montant vertical déborde de l'autre côté de la bande rouge du cadre et vient couvrir une partie de la bande bleue.

La tête ceinte d'un nimbe d'or à bordure rouge, le Christ barbu, avec une longue chevelure, incline la tête sur son épaule droite, et semble abaisser vers sa mère ses regards mourants; d'ailleurs, tout son corps penche légèrement de ce côté. Ses bras sont très écartés, son corps très amaigri; ses pieds sont fixés chacun par un clou; le perizonium, noué sur le côté droit, est bleu et tranche sur le corps qui est peint en jaune orange.

A gauche, la Vierge, les yeux baissés, la tête un peu inclinée, ceinte d'un nimbe rouge à ligne blanche, lève sa main gauche grande ouverte, en signe de pitié et de surprise; sa main droite semble serrer douloureusement

l'étoffe de son manteau. Au dessous de son voile jaune brun apparaît un bandeau bleu. Son manteau est vert et sa robe bleue.

A droite, saint Jean, les traits tirés, penche la tête, ornée d'un nimbe bleu cerclé de blanc, et ose à peine lever les yeux; ses deux bras presque nus sont relevés à la hauteur de son cou, dans un geste de désespoir assez expressif. Il est vêtu d'un manteau rouge, d'une tunique verte et d'une robe d'un brun blanchâtre. Au contraire de la Vierge, qui est chaussée de noir, il a les pieds nus. Les deux personnages sont trop rapprochés de la croix; cette disposition malencontreuse nuit beaucoup à l'effet du tableau.

Toute la composition se détache sur un fond d'or. Les premiers mots du Canon proprement dit : TE IGITVR sont peints en or et bordés de rouge.

Comme on a pu le remarquer, la scène est ici réduite à ses éléments essentiels; rien ne vient distraire les yeux du sacrifice représenté; il n'y a là aucun de ces détails qui apparaissent si souvent dans la peinture du moyen âge, ni les deux larrons, ni le crâne d'Adam, ni même le petit escabeau sur lequel reposent les pieds cloués du Christ. D'après M. Haseloff, ces compositions si simples ont commencé à être en vogue, dans les pays allemands, au XIIe et au XIIIe siècle. Il trouve le fait d'autant plus remarquable que jusqu'au XIe siècle les représentations « historiques » de la Crucifixion sont très fréquentes dans la peinture allemande (ouvrage cité, pages 145-146). La miniature de Holkham pousse la simplification jusqu'à l'extrême et constitue ainsi un des exemples les plus typiques de cette nouvelle et sévère conception artistique. Sur un point seulement, elle déroge à ce système : les pieds du Christ sont fixés à la croix d'une manière distincte, au lieu de l'être tous les deux ensemble par un seul et même clou.

PLANCHE IX. — Ms. 37. — La quatrième et dernière des plaques que nous publions recouvre un autre Missel qui porte à Holkham le n° 37. D'un art supérieur à celui des précédentes, elle date, comme on va le voir, du premier quart du XIIIe siècle.

Au centre, dans un grand rectangle formant le centre d'une croix ornée de pierres et de filigranes, la Vierge, de face, est assise avec l'Enfant, tourné vers la gauche, sur un siège décoré de motifs géométriques au repoussé; elle porte sur la tête une énorme couronne également composée de pierres et de filigranes et, sur la poitrine, un gros ornement de fabrication identique; sa main droite, qui portait peut-être le globe du monde, a disparu. Le rectangle central est flanqué de quatre statuettes représentant la Virginité, l'Humilité, saint Martin, auquel était spécialement dédiée l'église abbatiale de Weingarten, et saint Oswald, un des saints les plus vénérés dans le monastère. Dans le registre supérieur, à gauche, saint Jean, barbu, un style à la main, est assis devant un livre posé sur un pupitre au dessus duquel se dresse la tête nimbée de l'Aigle; en face de Jean se tient saint Michel. A droite, saint Mathieu est pareillement assis près d'un pupitre où est placé le livre; au dessus du pupitre apparaît la tête de l'Ange; en face de Mathieu, l'archange Gabriel.

Dans le registre inférieur, à gauche, saint Marc déroule sur un pupitre, au dessus duquel se dessine la tête du Lion, un long rotulus; de l'autre côté du pupitre, se tient l'abbé de Weingarten, Berthold, muni de sa crosse. A droite, saint Luc est occupé à la lecture d'un livre à demi posé sur un pupitre au dessus duquel se détache la tête du Bœuf; de l'autre côté du pupitre, saint Nicolas.

Entre saint Marc et saint Luc, au milieu de la haste inférieure de la croix, est enchâssé un joli émail champlevé (vert, bleu, rouge et blanc) où sont représentées des fleurettes.

La bordure de cette plaque est décorée de filigranes dorés, assez fins, dont la course est interrompue par des pierres et des cristaux de diverses couleurs. En outre, au milieu de la plaque, on a formé, à l'aide de filigranes et de cabochons, une croix sur laquelle s'applique le sujet principal. Cette disposition se remarque déjà dans la plaque de l'Évangéliaire d'Echternach, aujourd'hui conservée au Musée de Gotha et qui paraît dater du Xe siècle (cf. *Gazette des Beaux-Arts*, n° du 1er septembre 1902, planche entre les pp. 210-211). Elle dérive probablement d'un de ces reliquaires de la vraie Croix dont on conserve un bel exemplaire, exécuté vers 1220, à Saint-Matthias de Trèves (Otto VON FALKE u. Heinrich FRAUENBERGER, *Deutsche Schmelzarbeiten des Mittelalters u.*

andere Kunstwerke der kunsthistorischen Ausstellung zu Düsseldorf, Frankfurt a. M., 1904, gr. in-4°, pp. 89-90 et pl. 89).

Tous les personnages sont nommés, dans leur ordre, par une inscription qui commence à gauche, en haut de la reliure, et court le long des quatre côtés. Elle est ainsi conçue : ✠ S · IOHANN|ES · EVV · S · MICHAHEL · S · GABRIEL · S · MATH.EVS · EVV · HVMILITAS · S · MARTINVS · S · C · S · LVC|AS · S · NICOLAVS · BERTHOLDVS · ABB · | S · MARCVS · E · S · OSVVALDVS · REX · VIRGINITAS ·

Ce mélange de figures allégoriques et de figures de saints paraît avoir été assez rare. M. Swarzenski cependant note que, par un des *tituli* destinés à la décoration de l'église des Saints-Ulrich-et-Afra d'Augsbourg, on connaît l'existence, vers 1140, d'une représentation où, à côté des saints patrons du monastère, se trouvaient les figures allégoriques suivantes : *monogamia, continencia, virginitas, labor practicus*. Il en cite un autre exemple dans une peinture de l'Évangéliaire d'Uta de Niedermünster, et aussi dans la reliure de Holkham, connue de lui par le bref article que j'avais inséré dans *L'Art*, numéro du 1er novembre 1891 (G. Swarzenski, *Die Regensburger Malerei*, Leipzig, 1901, p. 99 et note). Il est certain que, dans notre plaque, l'Humilité et la Virginité ont été choisies comme les plus éminentes des vertus de la Vierge, qui est le principal personnage de la composition (sur l'ensemble de ces vertus, cf. l'étude de F. Piper, dans les *Jahrbücher für Kunstwissenschaft* de Zahn, 5e année, Leipzig, 1872, pp. 102-108; voy. aussi, pour les noms accompagnant les figurines dans des œuvres allemandes de la fin du xiie siècle, O. von Falke u. H. Frauenberger, ouvr. cité, planches 48 et 150),

Planches X et XI. — Sur les tranches de la plaque se lit, en caractères plus gros et moins soignés, une autre inscription qui prouve que cette reliure contenait et contient peut-être encore toute une série de reliques. Cette inscription est ainsi conçue : (sur la face postérieure :) HIC · CONTINENTVR · REL[IQVIE] · S · MARIE · V · (sur la face antérieure :) S · BARTHOLOMEI · S · THOME · (sur la face supérieure :) S · PETRI · S · PAVLI · S · IACOBI · (sur la face inférieure :) · S · GEORGII · M · S · OSWALDI · M ·

Au dessus de l'inscription, les plaques latérales sont ornées de palmettes gravées à la pointe. Les plaques qui recouvrent l'ais postérieur de la reliure portent au centre une décoration également travaillée à la pointe; elle se compose de carrés, séparés par de petites bandes unies, où sont insérés des losanges remplis par des fleurs à quatre pétales et flanqués de trèfles aux quatre angles.

Les reliures-reliquaires ne nous sont pas parvenues en très grand nombre. En France, la plus connue est celle de l'abbaye de Morienval, aujourd'hui conservée au trésor de la cathédrale de Noyon, et qui a été plusieurs fois reproduite, notamment par Émile Molinier (*Fondation Eugène Piot. Monuments et Mémoires*, Paris, 1895, in-fol., p. 215 et suiv., planches XXVI et XXVII). Une autre, plus belle et plus récente, recouvre un Évangéliaire du ixe siècle, qui paraît provenir de l'abbaye de Saint-Corneille de Compiègne; en argent et en argent doré, elle est ornée de pierres précieuses et d'émaux représentant les Évangélistes; au centre, d'un côté, on voit le Christ, au repoussé, et de l'autre, l'Agneau pascal; comme dans la reliure du Missel de l'abbé Berthold, les cases à reliques sont à l'intérieur. Ce précieux monument, qui ne paraît pas avoir jamais été reproduit, est aujourd'hui au Musée Britannique (Addit. Ms. 11,848; cf. Samuel Berger, *Histoire de la Vulgate pendant les premiers siècles du moyen âge*, Nancy, 1893, in-8°, pp. 250 et 389-390).

Ces reliures étaient peut-être moins rares en Allemagne que dans les autres pays et semblent y avoir été plus longtemps en vogue. En 1783, le Trésor électoral de Brunswick-Lunebourg en possédait deux à lui seul : l'une, en argent, recouvrait un Évangéliaire du ixe siècle, mais avait été refaite en 1326, et contenait des reliques de seize saints; la seconde, en argent doré, décorée de dix-neuf gemmes et de vingt-quatre perles, ornait un autre Évangéliaire exécuté pour le duc Othon en 1339, et renfermait vingt-deux reliques ([Gerardi Molani] *Lipsanographia sive Thesaurus reliquiarum electoralis Brunsvico-Luneburgicus*, ed. quarta, Hanoveræ, 1783, in-4°, pp. 36-41).

Planche XII, à gauche (au verso du dernier feuillet du calendrier). — Ms. 37. — Dans un cadre d'or, où s'insèrent une première bordure bleue très simple, puis un second cadre orné de rinceaux d'argent sur un fond noir, se place,

à gauche, couvrant en partie le second cadre et sur fond d'or, le grand P de la Préface, peint en bleu, avec filet blanc extérieur et entrelacs terminés par une décoration florale vert clair, avec ornements secondaires en bleu, rouge et brun, toujours accompagnés de filets blancs. Les caractères du texte, en semi-onciales, sont alternativement noirs sur fond d'or, et argent sur fond bleu foncé.

Pour le dessin général et pour la manière caractéristique mais quelque peu inélégante dont elle est limitée, cette initiale est à rapprocher du magnifique P qui ouvre la Bible conservée au Musée Britannique sous le n° 2799 du fonds Harley, exécutée en Allemagne vers la même époque (XIIe siècle) et provenant des Prémontrés d'Arnstein, près Coblentz, dans le diocèse de Trèves. Cette dernière d'ailleurs est beaucoup plus belle, beaucoup plus complexe, et la figure humaine y joue un rôle très remarquable (George F. Warner, *Illuminated Manuscripts*, planche XV).

Planche XII, à droite (feuillet 2). — Le cadre de cette belle page de texte est composé d'une bande verte extérieure, puis d'une bande d'or et d'une bande bleue.

La page est divisée en deux registres. Dans le premier, sur fond d'or, le mot Dignum est figuré par une suite d'entrelacs bleus, rouges, verts et bruns, très joliment agencés, et terminés par un sobre décor floral. Au bas, un dragon ailé, le corps et les pattes rouges, enroule sa queue brune autour des deux derniers entrelacs de la première moitié du décor; puis il insinue par dessous l'un des entrelacs inférieurs sa tête, également brune, qui vient s'engager dans l'entrelacs terminal de la seconde moitié de ce monogramme, dont les exemples paraissent être aussi rares, que ceux du dragon, plus ou moins analogue à celui-ci, sont communs dans les initiales de ce genre.

Dans le registre inférieur, le texte, en semi-onciales fantaisistes, continue sur trois lignes. Les lettres de la première sont d'argent sur fond bleu; celles de la seconde, d'or sur fond vert; celles de la troisième, d'argent sur fond bleu. Sur trois côtés, à gauche, en bas et à droite, ce registre est encadré d'une bordure formée de palmettes vertes à rehauts blancs.

Planche XIII, à droite (feuillet 3 verso). — La Crucifixion est un premier exemple de la série de scènes très simplifiées et très calmes qui, dans le manuscrit de Lord Leicester, alternent avec une seconde série de scènes beaucoup plus complexes et plus dramatiques.

Le cadre a une apparence encore plus métallique que celui de la Nativité (planche XIII, à gauche). Il est constitué par trois bandes, dont la première est tout unie et de couleur brune; la seconde se compose de deux rubans d'or entre lesquels s'insère une sorte de plaque ornée d'un décor floral d'argent en forme de M oncial couché ou renversé. Sur cette plaque reposent les quatre extrémités d'une large croix pattée, de même couleur, et dont les hastes sont traversées par une tige centrale ornée, dans toute sa longueur, de fleurs stylisées et terminée par un gros fleuron. Aux quatre coins du cadre sont appliqués des médaillons bordés d'argent et de bleu et où sont représentés, sur fond d'or, les symboles des quatre Évangélistes : en haut, à gauche, l'aigle de saint Jean, ailes ouvertes, de couleur brune teintée de blanc, et à droite, l'ange de saint Mathieu, agenouillé, vêtu de brun pâle, les ailes bleues et rouges; en bas, à gauche, le lion de saint Marc, dont le pelage est orange teinté de blanc, et à droite, le bœuf de saint Luc, violet clair. Les trois derniers portent le livre. Il est curieux de constater que cette disposition a reparu vers le milieu du XVe siècle et qu'elle a persisté jusqu'au siècle suivant, par exemple dans le frontispice de l'édition du *Pomerium de sanctis fratris Pelbarti* imprimée à Lyon en 1509 pour Antoine Koberger (*Bulletin de la librairie D. Morgand*, nouvelle série, n° 5, mai 1907, pp. 164-165).

Sur la croix, le Christ laisse tomber sur son épaule droite sa tête aux yeux clos, ceinte d'un lourd nimbe crucifère d'or, décoré d'argent. Ses deux bras sont très largement ouverts, les muscles fortement indiqués. Le sang gicle de ses mains, de ses pieds et de son côté. Son corps, d'un brun pâle, est très amaigri. Ses longs cheveux jaunâtres retombent en épaisses torsades sur les épaules. Le perizonium, bleu, est noué au milieu, comme dans toutes les crucifixions allemandes signalées par M. Haseloff (ouvrage cité, planches VI, XI, XIV, XVI, fig. 30, XXX, XXXIII, fig. 74, XXXVIII, fig. 87, XLI, fig. 96). Les pieds sont fixés séparément à la croix.

A gauche se tient la Vierge, nimbée d'or, la tête inclinée vers le corps du Christ; elle lève sa main droite que serrent les doigts crispés de sa main gauche. Elle est vêtue d'un manteau rouge ourlé de vert et d'une robe brune. Elle ressemble d'une manière frappante à la Vierge de Psautier du Landgrave qui, d'ailleurs, est beaucoup moins douloureusement expressive (Haseloff, ouvrage cité, planche VI).

A droite, saint Jean, également nimbé d'or, avec une chevelure bouclée d'un brun jaunâtre, croise ses deux bras sur sa poitrine, dans un geste assez éloquent et qui ne se rencontre que rarement dans les peintures du moyen âge. Il lève les yeux vers son maître, et son visage reflète une tristesse concentrée et intense. Il porte un manteau vert et rouge et une robe brune; ses pieds sont nus. N'était la maladroite posture de la jambe gauche, cette figure serait parfaite en son genre.

Toute la partie centrale de la scène est peinte sur un fond d'or.

Planche XIV, à gauche (feuillet 4 verso). — Le cadre, composé de deux simples bandes brun et or, est presque entièrement rempli par un magnifique T dont la haste transversale, en forme de coupe ou de bateau, se renfle au centre en un cercle où apparaît, représenté à mi-corps, le Christ de Majesté, la tête ceinte d'un nimbe d'or à croix d'argent, vêtu d'un manteau brun rejeté sur l'épaule gauche et d'une robe verte; il fait de la main droite le geste de la bénédiction et tient le livre dans la gauche.

La tête du Sauveur est exactement du même type que celles de la Cène (feuillet 10; planche XVIII, à gauche) et de l'Ascension (feuillet 13; planche XIX, à droite); un peu moins émaciée que cette dernière, elle a tout à fait le même regard.

La haste horizontale de la lettre consiste en deux bandes d'où se détachent, de chaque côté, en haut et en bas, quatre rubans d'argent enroulés en spirale.

A la partie inférieure de la bande droite prend naissance un ruban d'or qui, comme les quatre rubans d'argent mais beaucoup plus long, forme une énorme spirale aboutissant au centre de la page. Des rubans secondaires, de même forme, complètent cette riche composition. Tous se terminent par une sobre ornementation florale. Sauf les cinq principales spirales, la décoration est peinte en vert, brun et bleu.

En haut courent en lettres d'argent les premiers mots du texte : [T]E· I· GITUR·, qui se continue au bas de la page · CLEMENTISSIME · PATER.

Planche XIII, à gauche (feuillet 5 verso). — Le cadre, d'apparence toute métallique, de cette représentation de la Nativité est composé d'une bande extérieure de couleur brune, puis d'une bande d'or décorée de palmettes ou plutôt de fleurs de lis d'un style assez lourd, surmontées de demi-cercles réunis à la base et dont les interstices sont remplis par de petites feuilles de trèfle très aiguisées; puis viennent une nouvelle bande d'or et une bande bleue.

Aux quatre angles, et comme plaqués sur les coins du cadre, sont disposés quatre cercles bordés d'argent et de bleu et où se voient quatre anges, sans nimbe, sur un fond d'or; leurs ailes sont brunes, et leurs vêtements, bleu, vert, brun et rose. En voulant incliner les deux premiers vers la scène principale, le peintre leur a donné une attitude assez maladroite et qui révèle tout son embarras, tout le défaut de souplesse d'un art encore barbare : il semble qu'ils vont tomber, la tête la première, sur le dos du bœuf et de l'âne. Les deux autres, agenouillés et contemplant le groupe central avec une sorte de pieuse surprise, sont beaucoup moins mal venus.

Ainsi que la plupart des compositions à pleine page de ce volume, celle de la Nativité — n'était la scène secondaire que nous allons décrire — est réduite à ses éléments les plus essentiels. Dans une crèche dont le dessin ignore presque toute perspective, l'enfant est couché, la tête ceinte d'un nimbe crucifère bleu et argent, étroitement enveloppé dans ses langes brun pâle ramenés en capuchon sur sa tête soulevée. Il tourne son visage, aux traits un peu trop formés, vers sa mère qui semble s'apprêter à le prendre dans ses mains. La Vierge, avec un lourd nimbe bleu et argent, vêtue d'un manteau rouge ourlé de vert et d'une robe bleue, chaussée de noir, semble assise sur un siége, indiqué d'une manière bien indécise, et à l'autre extrémité duquel est assis de face, la

tête tournée vers elle, saint Joseph rêveur, le coude droit sur le genou, la main droite sur sa joue, la main gauche sur le genou correspondant. Joseph a les cheveux peints en jaune, le visage et les mains en blanc avec rehauts rouges; son manteau est d'une couleur pourpre tendant au brun, avec rehauts bleus; ses jambes sont recouvertes de chausses rouges, et ses pieds, de chaussures noires. Au dessus de la crèche, verte à l'intérieur, ornée à l'extérieur de plaques d'or décorées de rinceaux d'argent et d'arabesques étranges, apparaissent, sur fond d'or, la tête du bœuf, brune avec des cornes bleues, et celle de l'âne, violet tirant vers le brun; toutes deux sont extrêmement stylisées; mais celle du bœuf est mieux réussie que celle de son compagnon.

Au dessous du groupe, sous une sorte de cintre orné dans le même goût que le cadre principal, on voit, sur un fond bleu, deux bergers agenouillés; le plus âgé semble éveiller le plus jeune, très désagréablement troublé dans son repos et dont l'attitude est loin de manquer de vérité et d'intérêt. Ils portent des vêtements bleus, rouges et bruns. Le vieillard, à longue barbe blanche, le front très découvert, les cheveux bleuâtres, fait un de ces gestes très marqués qui sont si familiers aux personnages représentés dans le volume. Le jeune berger, imberbe, a une épaisse chevelure jaune. Entre les deux pâtres se dressent deux énormes moutons, dont l'un, violet clair, masque presque entièrement l'autre, peint en jaune : ils lèvent la tête et semblent chercher à deviner le mystère qui agite leurs maîtres à cette heure ordinairement si tranquille (cf. le ms. latin 17.235 de la Bibliothèque nationale de Paris, fol. 8 verso).

Dans le groupe de manuscrits allemands du XIII[e] siècle étudiés par M. Haseloff, il n'y a pas de représentation de la Nativité absolument analogue à celle qui vient d'être décrite. Celle dont la comparaison s'impose le plus nettement se trouve dans un manuscrit de Donaueschingen, bien qu'elle ait conservé beaucoup plus de détails d'origine byzantine (ouvrage cité, planche XLII). Les seuls traits caractéristiques que l'on puisse relever dans les autres volumes sont la présence des anges, la forme de la crèche, le jeune et le vieux pâtre, l'Annonciation aux bergers, et surtout, dans deux manuscrits de Wolfenbüttel et de Hambourg, l'attitude de l'enfant (ouvrage cité, planche XXXIII, fig. 73, et planche XXXV). Tous les autres éléments pittoresques manquent dans le livre de Holkham, où l'on ne voit ni paysage, ni architecture, ni étoile, rien — sauf les bergers et leurs moutons — de tout ce qui vient égayer ailleurs la scène de la Nativité. La miniature de Holkham n'en a pas moins un charme sévère qui réside non seulement dans la simplicité même de la composition, mais aussi dans la variété et l'éclat du coloris.

Planche XV, à gauche (feuillet 6 verso). — Cette page offre de bons spécimens des illustrations insérées dans le texte et des petites initiales du manuscrit.

Dans un cadre rectangulaire formé de trois bandes, l'une verte, plus étroite que les deux autres, la seconde d'argent, et la troisième bleue, saint Étienne agenouillé, la tête nue avec une large tonsure, les cheveux bruns, vêtu d'un manteau rouge et d'une robe orange, élève le regard et tend les mains vers le Christ qui le bénit du haut du ciel. Le ciel est figuré par un quart de cercle qui dissimule une partie de la troisième bande du cadre; le Sauveur, nimbé d'argent, les cheveux jaunâtres, vêtu d'un manteau bleu et d'une robe verte, tient le livre dans un pli de son vêtement. Quant aux cinq bourreaux, quatre sont barbus, d'un âge plus ou moins avancé; le cinquième est plus jeune; deux des plus vieux ont les jambes nues. Comme tous les bourreaux peints dans ce volume, ils ont des attitudes violentes. Tous lancent avec fureur d'énormes pierres, sauf celui qui se trouve au premier plan, à gauche : c'est Saul (le futur apôtre Paul), qui, assis, dépose à terre les vêtements de ses cruels compagnons (Actes des Apôtres, VII, 55 et suiv.). Ce groupe dramatique porte des vêtements bleus, verts, bruns et violet clair. La scène se détache sur un fond d'argent.

Pour l'attitude du saint et celle du personnage le plus voisin de lui, au second plan, on peut rapprocher la miniature de Holkham de celle qui orne un médaillon du manuscrit conservé à Cividale del Friuli et connu sous le nom de livre de prières de sainte Élisabeth (Haseloff, ouvrage cité, planche XVI, fig. 28). Plus analogue encore doit être celle du Psautier de Donaueschingen (ibid., page 208). La scène qui se voit dans un manuscrit de Saint-Pierre de Salzbourg est tout à fait dans le même goût (Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, p. 28, fig. 75),

et on la retrouve, formée d'éléments à peu près identiques, dans la fresque peinte à Santa Croce de Florence, vers 1330, par Bernardo Daddi (VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, t. V, p. 514, fig. 415).

PLANCHE XVI, à gauche (feuillet 8 verso). — La peinture de l'ADORATION DES MAGES, séparée en trois registres, vise au pittoresque et y atteint sans trop d'habileté.

L'encadrement ressemble à celui des peintures précédentes; il consiste en trois bandes, dont la première est brune, la seconde d'argent avec un vague décor floral bleu, et la troisième brune comme la première. Mais, au centre, la bande supérieure s'arrondit en un demi-cercle où, sur fond d'or, brille une grosse étoile d'argent; à droite, elle est dissimulée par un fronton triangulaire surmonté d'une boule. Sur les pilastres où s'appuie ce fronton, se dessine un petit arc sous lequel on voit chevaucher le premier des mages; il se présente tout-à-fait de dos, et la jambe postérieure droite de son cheval noir fait un mouvement quelque peu hasardé. La chevelure jaune du cavalier est recouverte d'une coiffure verte, de forme ronde; il porte un manteau rouge, des chausses vertes, et ses bottes noires sont engagées dans les étriers. Il est suivi du second mage, vu de profil, avec sa monture à la robe pommelée de blanc, et qui, barbe entière et longues moustaches jaunes pendantes, coiffé d'un chapeau vert presque pointu, rappelant ceux que donnent aux Juifs les peintres du moyen âge, très relevé en avant, rejeté sur le derrière de la tête, s'avance les yeux fixés sur l'étoile; il tient de la main gauche les rénes de son cheval, et sa main droite disparaît dans un manteau brun sous lequel on aperçoit un vêtement vert; sa jambe est peinte en bleu, et sa chaussure, placée dans l'étrier, en noir. L'avant-train du cheval brun foncé, pommelé de rouge, que monte le troisième mage, est dissimulé par le cavalier précédent; le personnage lui-même, vêtu d'un manteau bleu à grand capuchon, est assis sur une selle à hauts bords, et longe, comme son compagnon, un grand édifice recouvert de tuiles arrondies. Toute cette scène, ainsi que les deux suivantes, se détache sur un fond d'or. On en retrouve les principaux éléments dans plus d'un monument contemporain, par exemple dans la porte de Bénévent, dans celle de Monreale, et dans le devant d'autel en argent ciselé de Città di Castello, qui est un peu plus ancien et date du XIe siècle.

Le second registre est divisé par trois arcs reposant sur des piliers; entre les piliers sont ménagées de petites ouvertures oblongues à plein cintre. Sous le premier arc, à gauche, la Vierge, assise sur un siége assez mal indiqué, est vêtue d'un manteau rouge, d'une robe bleue et de chaussures noires; elle porte sur ses genoux et présente aux Mages descendus de cheval l'Enfant, tête nue, vêtu de vert et de brun, qui, de la main droite, fait le geste de la bénédiction et ouvre largement la main gauche pour recevoir les dons des visiteurs. Sous l'arc central s'avance un mage barbu, le plus âgé d'entre eux, qui, dans une inclinaison du corps, prêt à s'agenouiller, offre à l'Enfant une sorte de cassette. Sous l'arc de droite, se tiennent debout les deux plus jeunes rois dont le premier, dressé sur la pointe des pieds, le corps en avant, paraît impatient de présenter au petit Jésus un objet de forme ronde; derrière lui, plus calme, le cou tendu dans un mouvement de vive curiosité, le dernier porte dans un pli de son manteau un vase rond terminé par une boule. Pour leur visite, les mages ont ceint leurs couronnes, de formes différentes; leurs vêtements sont colorés en rouge, bleu, vert, orange et brun; ils sont tous chaussés de noir.

Les traits généraux de ce tableau appartiennent à une tradition déjà ancienne : on les trouve dans le second registre d'un sarcophage du Musée du Latran, remontant au IVe siècle environ, dans le manuscrit grec 510 de la Bibliothèque nationale de Paris, du IXe siècle, aux portes de bronze de Bénévent, du XIIe siècle. La seule différence essentielle est qu'ici la figure de Joseph est absente.

Le troisième registre représente un sujet assez rarement traité : le voyage de retour des Mages. Les artistes du moyen âge semblent avoir ignoré ou dédaigné cet épisode, et la manière dont l'a compris notre peintre ne paraît pas avoir fait fortune : les maîtres de la Renaissance, qui ont développé ce thème comme à plaisir, ont montré les rois regagnant sur des vaisseaux leurs lointains royaumes. Dans le manuscrit de Holkham, ce retour forme l'exacte contre-partie de l'arrivée. Le mage au chapeau vert est cette fois en tête du groupe; se retournant vers son compagnon encapuchonné, il lève le bras gauche et semble lui indiquer l'étoile. Sous l'arc qui fait suite à la construction couverte de tuiles arrondies, apparaît, mais cette fois de face, le plus jeune mage, la main gauche

fièrement appuyée sur sa cuisse, tenant haut de la main droite les rênes de son cheval, qui, présenté en raccourci, lève les deux jambes de devant d'une manière à la fois vigoureusement et ridiculement expressive, comme s'il devait, pour passer le seuil, franchir un obstacle très élevé. Il est à noter que, du premier registre au troisième, le costume du cavalier s'est modifié : il porte, en dernier lieu, des chausses rouges et une tunique jaune.

Planche XVII, à gauche (feuillet 9 verso). — L'encadrement, toujours géométrique et floral, de cette représentation de l'Entrée a Jérusalem est assez compliqué. Il est formé d'abord d'une bande bleue, d'une bande d'or et d'une bande brune, cette dernière encadrée de deux lignes blanches. Suit, en haut et en bas, une large bordure consistant en deux rangs de palmettes séparées, pareilles à deux plaques vernissées réunies par du ciment; ces palmettes sont d'argent avec décors intérieurs verts dans le registre supérieur et bleus dans le registre inférieur; à chaque coin, un carré formé de trois bandes, au centre desquelles se trouve une croix ou une fleurette à quatre pétales. Sur les côtés s'étend une bordure de même largeur, composée de losanges peints en vert, blanc et bleu et remplis de fleurettes d'or sur fond rouge à l'intérieur et d'argent sur les côtés.

Cette composition, sur fond d'or, est de beaucoup la plus riche et la plus pittoresque du volume; par malheur, toute ombre de perspective, même élémentaire, en est entièrement absente. L'artiste a voulu sans doute représenter le cortège descendant de la montagne vers la ville par une route bordée de palmiers, peints en vert, rose et jaune. Tout en haut, deux des disciples, nimbés d'argent, cheveux jaunes, vêtus de rouge, de bleu, de vert et de brun, accompagnent l'ânon de couleur bleu ardoise. Le plus jeune pose gentiment sa main droite sur le dos de l'animal, que l'autre, barbu, conduit par une longue bride. Sur les palmiers qui se dressent au centre et à gauche du tableau, sont déjà juchés ou grimpent en hâte six personnages, la plupart un peu grands pour des enfants, et dont les vêtements sont de la même couleur que ceux des disciples. En bas, à gauche, au premier plan, deux disciples nimbés — le premier est sans doute saint Jean, nimbé d'or, vêtu d'un manteau rouge et d'une robe brune — causent entre eux tout en marchant derrière le Christ qui, la tête ceinte d'un nimbe d'or à croix blanche, cheveux jaunes, vêtu d'un manteau bleu et d'une robe verte, s'avance sur l'ânesse, assis à califourchon sur une étoffe jaune. De la main gauche, le Sauveur tient les rênes de sa monture; de la droite, il fait le geste de la bénédiction. Un peu en avant, saint Pierre, nimbé d'or, cheveux bleuâtres, porte un manteau bleu et une robe verte. Sous le cintre de la porte de la ville, se tient un groupe de personnages précédés d'un vieillard; devant l'ânesse, un jeune homme, agenouillé, tient par les deux manches son manteau qu'il a dépouillé et qu'il étend sous les pieds de la bête; à côté de lui, un autre homme, courbé, d'un geste rapide et violent, rabat sur sa tête son vêtement pour l'enlever et imiter le geste pieux de son compagnon. Tous les personnages ont les pieds nus, de couleur brun clair teintée de rouge.

Aux fenêtres et sur les terrasses des maisons de la ville, peintes en brun, bleu et jaune, toutes avec des toits rouges, apparaissent des curieux, dont l'un, penché vers le dehors, tient dans sa main une palme qu'il semble vouloir jeter sur le chemin.

Outre la recherche du pittoresque qu'atteste cette peinture, elle est intéressante au point de vue iconographique. Non point qu'en ses éléments essentiels elle diffère beaucoup des représentations coutumières aux peintres du xiie et du xiiie siècle; car on retrouve ces éléments dans des compositions plus simples qui ont été exécutées à peu près dans le même temps, par exemple dans le livre de prières de sainte Élisabeth conservé au Musée de Cividale del Friuli (Haseloff, ouvrage cité, planche XX, registre supérieur). Mais elle présente un détail très curieux et qui paraît bien d'origine byzantine : celui du personnage qui tire son vêtement par dessus sa tête pour le mettre sous les pieds de l'ânesse. Ce personnage se voit aussi, un peu plus tard, dans l'Évangéliaire des Archives capitulaires de la cathédrale de Brandebourg (ibid., p. 136). On le retrouve encore, au xive siècle, dans une des fresques de la basilique inférieure d'Assise, qui est d'ailleurs tout entière à rapprocher de la miniature de Holkham (Henry Thode, *Giotto*, Bielefeld u. Leipzig, 1899, page 96, fig. 98; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. V, p. 628, fig. 557) : les éléments des deux peintures sont presque identiques; mais quel extraordinaire et rapide progrès, chez l'artiste toscan, dans la perspective et le groupement des personnages!

Planche XVIII, à gauche (feuillet 10 verso). — La Cène est un des épisodes de la vie du Christ dont la représentation a causé le plus de tourments aux artistes du moyen âge. Le local fermé où elle a lieu, le nombre des personnages qui y prennent part, la forme de la table, autant de difficultés pour leur ignorance foncière de la perspective. Le peintre du manuscrit de Lord Leicester n'a pas échappé à la loi commune.

Tout d'abord, il a voulu indiquer nettement que le repas avait lieu dans une maison. Il a donc naïvement peint les deux extrémités d'une façade recouverte d'un toit à longues tuiles rouges arrondies, reposant sur une corniche jaune et deux énormes pilastres bleu et blanc. Puis, dissimulant toute la partie centrale de cette bâtisse rudimentaire, il a élevé un arc très large auquel il s'est ingénié à donner l'apparence d'une voûte en peignant en rouge le croissant supérieur, et en bleu se dégradant en bleu clair et en blanc le demi-cercle le plus rapproché de la tête du Sauveur. La table autour de laquelle sont groupés les personnages était dès lors condamnée à être indiquée de la façon la plus sommaire; le banc circulaire sur lequel ils sont assis est si malhabilement dessiné que la base, peinte en blanc et bleu, a l'air d'un simple et pauvre décor, et ce n'est pas la couleur orange foncé du siège lui-même qui peut contribuer à diminuer le mauvais effet produit par cette grave maladresse.

En haut, le Christ, nimbé d'argent, avec une longue chevelure d'un blond jaunâtre, vêtu d'un manteau bleu et d'une robe verte, tend de la main droite à l'un des disciples la bouchée de pain et pose sa main gauche sur la tête de saint Jean, qui semble lui-même s'appuyer sur le cœur du maître, les yeux fermés, le coude droit sur la table, tenant sa joue de sa main ouverte, la main gauche abandonnée dans un geste triste et découragé. La tête du Christ est presque belle, tant elle est nettement dessinée, sereine, attentive, avec une très légère ombre de tristesse. De chaque côté du groupe central formé par le maître et saint Jean, gesticulent et semblent parler en même temps les deux plus vieux disciples : à gauche, saint Pierre, avec sa tonsure traditionnelle; à droite, malgré l'anachronisme, probablement saint Paul, avec sa longue barbe, bleuâtre comme ses cheveux et ceux de saint Pierre. L'artiste a fait de son mieux pour varier et animer ses personnages. Seuls, deux d'entre eux, les voisins de saint Pierre et de saint Paul, sont vraiment calmes; le premier, les mains jointes dans une pieuse admiration, est, avec le Christ, la figure la meilleure du tableau. Tous les autres font de grands gestes, ou parlent, ou prennent, comme les quatre qui sont assis au bas bout de la table, des attitudes assez difficiles à expliquer. Gêné par les nimbes, le peintre a pris le parti radical d'en priver huit apôtres. Les carnations sont d'un brun pâle; les vêtements sont en rouge, en bleu, en vert, en orange et en brun.

Les mets disposés sur la table sont tous des symboles eucharistiques : les vases placés devant le Christ et le troisième disciple à droite contiennent sans doute le vin; une bouchée de pain est posée devant saint Paul; un des plats contient une tête d'agneau; dans un autre, on distingue un poisson; trois pains complètent le service. Comme on le voit, l'artiste s'est confiné dans la tradition la plus sévèrement orthodoxe.

La scène, qui se détache sur un fond d'or, est enfermée dans un encadrement très simple, qui consiste en trois bandes, une bleue, une rouge, et une brune avec une ligne blanche. Au bas, dans les deux coins, deux cercles sont formés de bandes concentriques d'argent et de bleu se dégradant en bleu clair et en blanc; le décor intérieur est bleu, brun et argent.

Cette peinture doit être rapprochée de deux de celles qui ont été publiées par M. Haseloff et qui ont été exécutées en Allemagne un peu plus tard. La première est tirée d'un manuscrit de la bibliothèque de la ville de Hambourg (ouvrage cité, planche XXXVII, fig. 84); la seconde, plus intéressante encore à comparer avec celle du volume de Lord Leicester, est empruntée à l'Add. ms. 18144 du Musée Britannique (ibid., planche XLVIII). Dans toutes les deux, singulièrement embarrassé par la multiplicité des nimbes, qu'il n'a pas osé supprimer, et par la forme sphérique de la composition, le peintre a dû faire monter sur la table le disciple auquel le Christ tend la bouchée de pain. La miniature de Holkham est d'ailleurs très supérieure aux deux autres.

Planche XVI, à droite (feuillet 11). — Cette représentation de la Résurrection et des saintes femmes au tombeau sort, dans plus d'un détail, de la formule traditionnelle. Elle est divisée en trois registres.

Dans le premier, le Christ, avec un nimbe crucifère d'argent, la chevelure jaunâtre, vêtu d'un manteau bleu et

d'une robe rouge, a encore le pied gauche dans le sarcophage et en sort le pied droit, en relevant sa robe. Le corps incliné à droite, il tourne le visage vers une femme vêtue d'un manteau rouge et d'une robe bleue, agenouillée sur le bord du tombeau et tendant les mains vers lui. Dans sa main gauche, il tient un phylactère anépigraphe. Le tombeau, vert à l'intérieur, a un rebord d'argent; la cuve est intérieurement peinte en jaune brun. On voit tout de suite ce que cette composition offre de nouveau : on n'y voit ni l'ange, ni le linceul, ni l'oriflamme, et le Christ n'y fait point le geste de la bénédiction. D'autre part, au moment même où il sort du tombeau, le Sauveur apparaît à une des saintes femmes. Il n'y a rien de pareil dans les Évangiles, et force nous est de croire que le peintre a fondu en une seule deux scènes, la Résurrection proprement dite et l'apparition de Jésus à Marie Madeleine.

Le second registre est tout à fait conforme à la tradition; il représente la visite des saintes femmes au tombeau. L'ange est assis sur le couvercle du sarcophage; nimbé d'argent, les ailes bleu et rouge, vêtu d'un manteau rouge et d'une robe verte, il s'adresse à la première des trois visiteuses, qui tient dans la main droite un encensoir et dans la gauche un vase d'aromates. Les deux autres, qui causent entre elles, sans doute Marie, fille de Jacques, et Salomé, selon saint Marc, ou Marie et Jeanne, selon saint Luc, portent aussi, de leur main droite, dans un pli de leur manteau, des vases contenant des parfums et des onguents. Leurs vêtements sont de couleur rouge, bleue, verte et brune. C'est, d'une manière générale, le type qui a prévalu, au XIII[e] siècle, dans les manuscrits décrits par M. Haseloff (ouvrage cité, pages 164-165).

Le rapprochement des deux scènes précédentes a obligé l'artiste à reléguer les gardes au bas de la page. Couchés sur le sol vert, ils sont tous les quatre revêtus d'une armure d'argent et portent des chausses rouges, vertes et brunes. Ils dorment, et leurs attitudes sont pittoresques, d'un réalisme de bon aloi dont on trouve de remarquables exemples en Allemagne, au siècle suivant, par exemple dans un manuscrit de Wolfenbüttel signalé par M. Haseloff (ouvrage cité, pages 162-163) et dans l'Additional ms. 17687 du Musée Britannique (Warner, *Illuminated manuscripts*, planche XVI). Dans le ms. 19 de l'abbaye bénédictine de Muri-Gries, qui date du XI[e] siècle, les gardes sont encore plus bizarrement placés que dans celui de Lord Leicester : ils dorment au dessus de la scène, sur le mur qui rejoint les arcs sous lesquels elle a lieu (H. J. Hermann, *Die illuminierten Hss. in Tirol*, p. 58, planche XX). Cette disposition, comme celle que nous venons de décrire, est sûrement due à la complication de la scène et au besoin éprouvé par le peintre de la dégager sans cependant la simplifier à l'excès.

Cette dernière peinture est entourée d'une bordure très simple, qui rappelle celle de Holkham où le cadre est formé de six bandes, la première bleue, la seconde argent, la troisième vert foncé se dégradant en vert clair, la quatrième allant du brun clair au brun foncé, la cinquième argent, et la sixième bleu foncé.

Planche XIX, à droite (feuillet 13). — Le cadre de la peinture de l'Ascension est un des plus chargés qui se voient dans le manuscrit; mais, malgré sa complication, il n'est pas trop lourd et produit un assez agréable effet. Essentiellement composé de quatre bandes dont la première est bleue, la seconde d'argent, la troisième, plus large, brun foncé et brun clair avec filets et rinceaux blancs, la quatrième d'argent comme la seconde, il est flanqué, aux quatre coins, de quatre médaillons quadrilobés d'argent dont tout le centre est occupé par un décor géométrique et floral d'argent sur fond général bleu et sur fond d'or pour les petits carrés intérieurs. En outre de ces médaillons quadrilobés, le cadre est orné, au centre de chacun de ses côtés, d'un cercle d'or interrompu où, sur un fond bleu, viennent s'épanouir de grosses fleurs, peintes en argent, vert, rouge et blanc, et attachées à une sorte de double tige formée par la quatrième bande du cadre.

Le tableau est divisé en deux registres par un phylactère portant en lettres noires les paroles des Actes des Apôtres (I, 11) : *Sic veniet quemadmodum vidistis eum euntem in c[e]lum*.

Dans le premier registre, bordé en haut à droite et à gauche par une large bande bleue, apparaît sur fond d'or, dans la mandorla, la tête ceinte d'un nimbe crucifère bleu orné d'argent, le Christ debout, de face, les cheveux d'un brun doré, vêtu d'un manteau brun à plis rouges et d'une robe verte à manche bleue. Les traits de son visage, quoique moins fins, rappellent ceux que l'artiste lui a donnés dans la miniature de la Cène (planche XVIII, à gauche). Il tient de son bras droit levé la haste crucifère d'argent de l'oriflamme bleue et rouge; de son bras

gauche, il presse le livre dans un pli de son manteau. La mandorla est de couleur brune passant graduellement au blanc. De chaque côté, soutenant d'une main la mandorla et de l'autre le phylactère, deux anges semblent plutôt descendre du ciel qu'y remonter, tant leur tête est en bas et leurs pieds en l'air. Cette singulière attitude, due sans doute au défaut de place, les force à replier leurs grandes ailes rouges, bleues et jaunes; ils sont vêtus de vert, de rouge, de bleu et de jaune.

Au centre du second registre, la Vierge, vêtue d'un manteau rouge et d'une robe bleue, chaussée de noir, lève les yeux vers son fils et montre les paumes de ses mains toutes grandes ouvertes en signe d'admiration. Près d'elle, à gauche, saint Pierre, et à droite, peut-être saint Paul, les cheveux d'un blanc bleuâtre, lèvent très haut leurs bras. Les autres apôtres, quatre de chaque côté, font des gestes plus sobres; deux d'entre eux, sans doute deux des Évangélistes, portent un livre. Les personnages de ces deux groupes sont vêtus en vert, bleu, brun, orange et rouge; au contraire de la Vierge, ils ont tous les pieds nus, à l'exemple du Christ.

Bien qu'elle soit plus pittoresque et différente en plus d'un détail, l'Ascension du Psautier du landgrave Hermann de Thuringe doit être rapprochée de celle qui vient d'être décrite (Haseloff, ouvrage cité, planche VIII). L'oriflamme est du même type; les anges portent non pas un, mais deux phylactères, qui sont peut-être, d'ailleurs, les deux moitiés d'une seule et même banderolle : le texte, s'il avait été exécuté, le prouverait très vraisemblablement. Les personnages ne sont pas groupés de la même manière; mais la Vierge, saint Pierre et plusieurs autres apôtres ont de très étroites analogies avec ceux de la miniature de Holkham; et, chose singulière, ce volume était à Weingarten au XVII[e] siècle (ibid., page 10). Une des dissemblances les plus importantes, c'est que le Christ du Psautier du landgrave n'est point dans la mandorla, comme dans les manuscrits byzantins, par exemple dans le ms. Harley 1810 du Musée Britannique (XII[e] siècle), où, sans parler d'autres détails, les gestes des apôtres rappellent ceux du manuscrit de Holkham (Warner, *Reproductions*, I, planche II). Dans le manuscrit latin 23094 de la Bibliothèque royale de Munich, la mandorla réapparaît, mais elle n'est pas portée par les anges : elle s'élève toute seule vers le ciel avec le Christ qui, entouré de rayons, porte l'oriflamme dans sa main gauche et bénit de sa main droite abaissée (Haseloff, ouvrage cité, page 172 et planche XLV). Quant à l'attitude des deux anges, on la retrouve presque identique, vers la même époque, en haut de la Crucifixion qui orne la reliure du livre de prières de sainte Élisabeth (Haseloff, ouvragé cité, planche XIV), et dans le Sacramentaire de l'empereur Henri II, provenant de Bamberg et conservé à Munich (Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei*, planche VIII, n° 19).

Planche XX, à droite (feuillet 27). — Cette représentation de la mort de la Vierge est encore, dans son dessin général, toute byzantine : on peut la rapprocher, à ce point de vue, de la miniature de l'Évangéliaire grec Harley Ms. n° 1810, au Musée Britannique (Warner, *Reproductions*, I, planche III).

La bordure consiste en trois bandes : la première est bleue avec un filet blanc; la seconde, composée d'un décor floral vert et blanc, est entourée d'un ruban d'argent et d'un ruban d'or; la troisième est peinte en brun; ces deux dernières sont interrompues latéralement par le fond bleu sur lequel s'enlève toute la scène et qui est séparé de la bande brune par un premier fond d'or.

Au premier plan, la Vierge, les yeux fermés, les mains jointes, dans un manteau rouge et une robe bleue, est étendue sur son lit mortuaire, de couleur orange teintée de brun. C'est une figure d'un excellent réalisme. Devant le lit, un apôtre est agenouillé et fait des gestes désespérés. Au chevet se tient saint Pierre, la chaînette d'un encensoir passée dans la main droite. Au pied du lit, saint Jean touche dévotement les pieds de la morte dont on aperçoit les doigts, et baise le bas de sa robe. Près de lui, un autre apôtre, qui lui ressemble comme un frère, porte ses mains à son visage dans un geste de douleur.

De l'autre côté du lit, à gauche, deux apôtres causent entre eux. Devant eux, un autre encore, à cheveux et barbe chenus comme saint Pierre — c'est peut-être saint Paul — adresse des paroles de consolation au Christ qui, vêtu d'un manteau rouge et d'une robe brune, la tête ceinte d'un nimbe crucifère, se penche vers lui, portant dans les bras l'âme de sa mère figurée sous la même apparence que la morte, mais droite, les yeux ouverts, et ouvrant les deux mains pour exprimer une heureuse surprise. De l'autre côté du Christ, un groupe de cinq apôtres dont

l'artiste s'est ingénié à varier les attitudes de deuil. Les vêtements des apôtres sont peints en bleu, vert, rouge, brun et orange; tous ont des cheveux bruns ou brun rouge, sauf saint Pierre et saint Paul.

On retrouve de nombreux traits de cette peinture dans le livre de prières de sainte Élisabeth : saint Pierre et le Christ portant l'âme de sa mère sont presque identiques dans les deux volumes (HASELOFF, ouvrage cité, planche XXV, fig. 54). Dans le manuscrit latin 17325 de la Bibliothèque nationale de Paris, qui est un Évangéliaire rhénan exécuté au XI[e] siècle, deux anges reçoivent dans un linge l'âme de la Vierge, entièrement vêtue comme la défunte et priant, les mains jointes; en haut, dans le ciel figuré par un demi-cercle bleu bordé d'une sorte d'arc-en-ciel, le Christ tend les bras à l'âme recueillie par ses envoyés. Il y a là une tentative pour transformer et renouveler la tradition byzantine. Dans le Psautier du commencement du XIII[e] siècle, conservé dans la même bibliothèque sous le numéro 238 du fonds latin, l'âme est également reçue par deux anges dans une étoffe tendue près du lit mortuaire, mais cette âme est toute nue, à la manière antique; et il en est de même dans le célèbre Psautier de la reine Ingeburge, exécuté en France vers 1200 et qui fait aujourd'hui partie du Musée Condé (*Chantilly. Le Cabinet des Livres. Manuscrits*, t. I, p. 9, n° 9-1695, et planche). De tous ces manuscrits, c'est celui de Holkham qui, avec le livre de prières de sainte Élisabeth, se conforme le plus au thème byzantin; la seule différence importante, et qui tient à l'exclusion systématique des éléments pittoresques dans ces deux volumes, consiste dans l'absence des anges.

PLANCHE XVIII, à droite (feuillet 15 verso). — La disposition de cette peinture de la PENTECÔTE rappelle, dans ses traits essentiels, celle de la Cène, et ce rapprochement a déjà été fait par M. Haseloff pour d'autres exemples, assez nombreux (ouvrage cité, p. 139-141).

La bordure extérieure est formée, sur trois côtés, de bandes bleu et argent; en bas, la troisième bande est décorée plus simplement, mais dans le même goût que la Nativité (planche XIII, à gauche).

Aux quatre angles sont appliqués quatre médaillons entourés de bandes concentriques peintes en brun, blanc et brun foncé, argent, et bleu. Dans ces médaillons, sur fond d'or, les quatre fleuves du Paradis déversent leurs urnes. En haut, à gauche, la figure du fleuve assise, vêtue de bleu, porte un vaisseau rouge; à droite, les vêtements du personnage, incliné en avant et pliant le genou gauche, sont brun clair, et le vase est bleu. En bas, à gauche, le fleuve assis, les jambes croisées, embrasse son urne tournée vers la droite; sa tunique est brun clair et son vaisseau est vert; à droite, le dernier, accroupi, vêtu de vert, renverse son urne bleue vers la gauche. L'eau n'est figurée dans aucun des médaillons, où tous les personnages sont bras nus, pieds nus et tête nue.

Dans l'encadrement se dressent cinq arcs sous lesquels sont groupés les douze apôtres. L'arc central, surmonté d'une sorte de boule, peint d'une couleur brun rouge qui se dégrade en brun clair, souligné, en haut, d'un filet noir, et en bas, d'un filet blanc, est, dans sa partie inférieure, orné de palmettes rose clair bordées de blanc. Il est divisé en deux petits arcs entre lesquels descend l'Esprit saint en sa forme habituelle de colombe et sous lesquels se tiennent assis, à gauche saint Pierre, à chevelure bleuâtre, portant une énorme clef et levant le bras gauche vers l'oiseau divin, à droite saint Paul, portant le livre, et faisant de la main droite un geste plus sobre que celui de son compagnon.

L'arc central est en outre flanqué de deux arcs latéraux, à peu près de la même dimension que les deux autres arcs, et sous lesquels sont disposés, de chaque côté, trois apôtres dont les deux derniers se trouvent comme coupés par les deux colonnes du grand arc : on constate une ordonnance très analogue dans la miniature correspondante du Psautier du landgrave Hermann de Thuringe (HASELOFF, ouvrage cité, planche IX). Au centre, quatre personnages, dont deux sont assis, ainsi que les précédents, sur la balustrade circulaire qui détermine la forme de la scène, et dont les deux autres, causant entre eux, sont assis sur une sorte de seconde balustrade en demi-cercle, bizarrement disposée. Leurs vêtements sont bleu, rouge, vert, brun et orange.

Comme dans la représentation de la Cène, l'artiste a été extrêmement embarrassé de ces nombreux personnages, et bien qu'il ait supprimé les nimbes des apôtres et même, à l'exemple du peintre du manuscrit de Donaueschingen (HASELOFF, p. 174), la figure de la Vierge, il a dû prendre avec la perspective de singulières

libertés. L'ordonnance qu'il a adoptée n'a rien d'heureux, et c'est sans doute pour donner à ses apôtres un peu de vie et de pittoresque, qu'il a eu l'idée enfantine, et d'ailleurs assez rare au moyen âge, de montrer leurs pieds nus à travers les baies de la balustrade.

Planche XX, à gauche (feuillet 19 verso). — L'Annonciation est ici représentée d'une manière fort remarquable, non seulement au point de vue de l'effet général d'une composition simple et bien entendue, mais encore au point de vue iconographique.

Sur un fond d'or, l'ange nimbé, muni de deux grandes ailes rouges, portant dans sa longue chevelure brune un diadème d'argent, vêtu d'un manteau bleu bordé d'argent et d'une robe verte, s'avance vers la Vierge d'un pied rapide; il tient dans sa main gauche le bâton du messager surmonté d'une double fleur de lis; il lève son bras droit, couvert d'une manche rouge à parement d'argent, et de la main, dont l'index et le petit doigt sont levés, il fait un geste oratoire.

En face de lui, la tête modestement inclinée, la Vierge, occupée à filer, paraît s'arrêter dans son travail et faire de la main gauche, qui tient le fil et le peloton, un geste de surprise; sa main droite est allongée sur le fil à l'extrémité duquel pend le fuseau. Marie porte un manteau rouge et une robe bleue, tous deux ornés de parements d'argent; sur son front apparaît le bord d'une coiffe bleue.

Le cadre est formé de trois bandes, deux assez étroites, l'une bleue, l'autre d'argent, et la troisième, beaucoup plus large, remplie par des motifs géométriques d'argent, dont les interstices sont décorés d'ornements floraux bleus, verts, rouges et orange.

Le type de la Vierge filant de la pourpre destinée à la confection du voile du Temple est très ancien : c'est un emprunt au proto-évangile de Jacques (Tischendorf, *Evangelia apocrypha*, 2e éd., Leipzig, 1876, XI, 1 et 2). On le trouve dès le ve ou vie siècle dans un sarcophage décrit par H. F. Joseph Liell (*Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau*, Fribourg-en-Brisgau, 1887, in-8°, p. 214, fig. 9); mais, là comme dans d'autres monuments, la Vierge est assise et armée d'une quenouille. Elle est debout, au contraire, dans le manuscrit grec 510 de la Bibliothèque nationale de Paris, qui date du siècle (H. Omont, *Fac-similés des miniatures des plus anciens mss. grecs de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1902, planche XX).

Le bâton de l'ange remonte, lui aussi, à une tradition assez éloignée : on le voit sur le sarcophage qui vient d'être cité, ainsi que dans deux ivoires conservés à Milan, l'un dans le Trésor de la cathédrale, l'autre dans la collection Trivulzio (Dom Cabrol, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne*, col. 2264, fig. 769, et col. 2265, fig. 770).

Dans le groupe de manuscrits étudié par M. Haseloff, un seul, celui de Donaueschingen, présente une scène analogue, dont le critique cite d'ailleurs quelques autres exemples allemands, plus ou moins conformes à celui de Holkham, mais tous inspirés d'un type byzantin (ouvrage cité, pages 90-91).

Planche XV, à droite (feuillet 23). — Cette peinture de la décollation de l'apôtre saint jacques offre, comme celles de la planche XXI, un exemple des scènes violentes jusqu'à la barbarie où s'est complue la piété féroce du peintre souabe.

Le bourreau à cheveux jaunâtres, vêtu d'une tunique brun rose, de chausses vertes et de bottes noires, les manches relevées jusqu'au coude, s'avance rapidement vers le saint; il brandit dans la main droite sa large épée et s'apprête à l'abaisser sur sa pauvre victime qu'il force, de la main gauche, à incliner la tête, sans doute pour dégager le cou et les épaules. Le vieil apôtre, à barbe et cheveux bleuâtres, vêtu d'un ample manteau rouge et d'une robe bleu clair que l'on aperçoit à peine, se courbe comme écrasé sous cette vigoureuse étreinte; il semble qu'il vienne de tomber à genoux tout d'un coup; ses mains ouvertes, ses pieds croisés, sa tête tendue en avant témoignant de la brutalité de son bourreau.

On doit reconnaître à cette image réaliste, qui s'enlève sur un fond d'or, de sérieuses qualités : les mouvements des deux personnages sont pleins de vérité, la tête de l'apôtre est fort belle, l'idée hardie de mettre en face l'un de l'autre le saint et le bourreau n'est point vulgaire. Malheureusement, l'artiste a été forcé de trop rappro-

cher les deux hommes par le cadre lourd et encombrant dont il a gâté sa peinture au lieu de l'orner. Ce cadre malencontreux est formé de quatre bandes dont la première est verte, la seconde d'argent, la troisième bleu foncé, et la quatrième bleu clair, avec un filet blanc.

Planche XXI, à droite (feuillet 26 verso). — Ici encore, dans le supplice de saint Laurent, le cadre est trop chargé et rétrécit d'une manière regrettable le champ de l'action. Il est composé de cinq bandes : la première est brune, la seconde d'argent, la troisième vert foncé et vert clair, la quatrième d'argent, et la cinquième, qui encadre les deux bourreaux, bleu foncé.

Sur un fond d'or, les deux hommes, l'un barbu et l'autre imberbe, cheveux jaunâtres, munis de deux fourches à long manche, semblent prendre un très vif plaisir à faire osciller le gril ou peut-être à attiser le feu. Le premier, à gauche, porte une tunique brun orange striée de blanc et des chausses vert foncé; le second, à droite, est vêtu d'une tunique verte à raies blanches et de chausses rouges; pour avoir les jambes plus libres, ils paraissent tous deux avoir relevé et noué leurs tuniques à la hauteur de la ceinture.

Par suite du défaut de perspective habituel, le gril, aux barres d'argent, est présenté de face, sur fond rouge; on dirait qu'il est monté sur une sorte de pied formé de losanges de couleur orange. Saint Laurent, entièrement nu, est couché de tout son long sur l'instrument de son supplice; sa tête est relevée, ses bras étendus et ses mains croisées sur son ventre. Sa couronne de cheveux est jaunâtre, et son corps blanc et brun, teinté de rouge. Les flammes sont assez grossièrement indiquées.

Les gestes des bourreaux sont vraiment très bien saisis; il y a dans leurs mouvements une justesse d'attitude, une férocité convaincue, qui sortent de la banalité de l'imagerie religieuse. L'attitude de profonde résignation que l'artiste a donnée à la victime n'est pas non plus sans grandement contribuer à l'impression de cette scène habilement partagée entre les deux sinistres travailleurs, si affairés, et la victime, aussi sereine que si elle allait goûter le repos de chaque soir. La même disposition générale, mais dont l'artiste n'a pas tiré aussi bon parti, se remarque dans un des médaillons quadrilobés du livre de prières de sainte Élisabeth (Haseloff, ouvrage cité, planche XVII, fig. 35).

Planche XVII, à droite (feuillet 30). — L'Arbre de Jessé se présente ici sous une forme qui ne paraît pas commune. Il appartient au type qui illustre plus particulièrement le verset : *Ecce virgo concipiet et pariet* (Isaïe, VII, 14).

Le cadre est formé de trois bandes : la première est brune et la troisième bleue; la seconde, comprise entre deux filets blancs, est d'or, comme le fond, et, comme lui encore, elle est ornée de rinceaux de même couleur, offrant l'aspect d'une gaufrure.

En bas, Jessé est couché de tout son long et dort profondément, le bras droit retombant naturellement et le bras gauche passé sous la tête. Il porte un manteau vert et une robe d'un brun jaunâtre. Ses cheveux et sa barbe sont bleuâtres.

Derrière lui se dresse une tige d'où partent sept rameaux recourbés en autant de médaillons très simples, terminés par un décor floral, et où, dans des attitudes diverses, sont représentées, sur fond d'or, sept colombes d'argent. La septième, tout en haut et au centre de l'image, descend au dessus de la tête de la Vierge, exactement comme dans les représentations les plus ordinaires de la Pentecôte.

Au centre de la composition, la Vierge, masquant la tige de l'arbre symbolique, se tient debout, les pieds chaussés de noir et posés sur les deux rameaux inférieurs. La tête ceinte d'un nimbe d'or à gaufrures, dans l'attitude d'une orante antique, elle est vêtue d'un manteau rouge et d'une robe bleue et brune.

L'explication de cette peinture, qui rentre dans la série des représentations « simplifiées » de ce volume, nous est donnée par un vitrail de la cathédrale de Chartres, où la Vierge et l'Enfant sont entourés des sept dons du saint Esprit, sous la forme de sept colombes nimbées et inscrites dans une auréole autour de laquelle on lit ces mots : *Sapientia, Intellectus, Fortitudo, Pietas, Consilium, Scientia, Timor.* C'est l'illustration du texte d'Isaïe (XI, 1-3) : « Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet. — Et requiescet super eum spiritus Domini, spiritus sapientiæ, et intellectus, spiritus consilii, et fortitudinis, spiritus scientiæ et pietatis. — Et replebit eum spiri-

tus timoris Domini... » (J. Corblet, *Étude iconographique sur l'arbre de Jessé*, dans la *Revue de l'art chrétien*, 1860, page 118). Il est d'ailleurs assez singulier que l'Enfant, à qui s'appliquent ces paroles et qui figure dans le vitrail de Chartres, soit absent de la miniature de Holkham. Il faut noter aussi que cette peinture est peut-être l'une des plus anciennes où l'artiste ait tenté de renouveler le thème de l'arbre de Jessé, thème encore assez nouveau à cette date, puisqu'il ne commence à se répandre qu'au xiie et au xiiie siècle (Haseloff, ouvrage cité, pages 88-89; cf. aussi l'Arbre de Jessé du fragment de la Bible de Pontigny, du commencement du xiiie siècle, à la Bibliothèque nationale de Paris, n° 8823 du fonds latin, feuillet 9 verso, où l'on voit, au dessus de la tête du Christ, une colombe blanche sur fond rouge vif, et de chaque côté, émettant des rayons blancs dans la direction des oreilles du Sauveur, six autres colombes blanches, becquées et membrées de rouge, sur fond bleu clair). D'ailleurs, le thème ordinaire, avec les bustes des aïeux du Christ, présentait déjà à cette époque des variantes assez importantes, et le seul élément stable, qui a également subsisté dans notre miniature, était la figure couchée du vieux Jessé.

Planche XIV, à droite (feuillet 32). — C'est le seul exemple de ce genre de décoration qui figure dans le volume. Au centre de l'initiale B, peinte en or sur fond bleu, se tient saint Mathieu, de face, vêtu d'un manteau brun orange et d'une robe bleue. Son visage, bien qu'imberbe et un peu plus jeune, rappelle beaucoup celui du Christ des feuillets 4 verso, 10 verso et 13 (planches XIII, XVIII et XIX). Dans sa main gauche, il tient le livre et semble, de la droite, faire un geste oratoire. Les deux panses du B, sur lesquels se détache la figure, forment un fond vert.

Les quatre dernières lettres du mot [B]eati, ornées de légers rinceaux blancs, sont peintes en or sur fond bleu.

Cette miniature, du moins dans l'original, est du plus bel effet.

Planche XIX, à gauche (feuillet 35). — Sous un grand arc central flanqué de deux petits arcs latéraux divisés eux-mêmes en quatre registres, est assis un vieillard nimbé, vêtu d'un manteau bleu foncé et d'une robe brune dont les manches, ainsi que la partie inférieure, sont de couleur verte. Sur son sein, dans un pli de son manteau qu'il relève de ses deux mains, il a recueilli trois petits personnages portant, à partir de la gauche, un vêtement brun orange, un vêtement rouge et un vêtement vert. Celui du centre passe ses deux bras par dessus le cou de ses deux voisins qu'il enserre étroitement et qui se donnent eux-mêmes la main. Le nombre des personnages et leur attitude pourraient faire penser à une représentation symbolique de la Trinité; mais, outre que le Père serait déjà représenté par le vieillard, la Trinité est peinte, sous sa forme la plus ordinaire, au feuillet 41 du volume, où la figure centrale est d'ailleurs presque exactement semblable à celle du feuillet 35. Nous avons donc sous les yeux, non point une image de la Trinité, mais une des scènes qui paraissent communément dans les Jugements derniers du xiiie siècle : le Paradis ou Abraham recevant les ames dans son sein.

Sous les quatre arcs secondaires se tiennent quatre personnages qui font des gestes divers et qui sont évidemment des âmes aspirant à entrer, comme les trois autres, dans la béatitude éternelle. Celui d'entre eux qui se trouve à gauche, en haut, est habillé de vert; celui d'en bas, de brun rouge foncé. A droite, celui du haut porte une robe rose à plis blancs; celui du bas, une robe bleue.

Manquant de place pour mettre ses quatre personnages dans leur situation naturelle, c'est-à-dire au pied de la chaire d'Abraham, comme par exemple dans le Jugement dernier de la cathédrale de Reims, l'artiste s'est vu dans la nécessité de les superposer, et encore a-t-il dû, pour y réussir, simplifier extrêmement son cadre qui consiste en trois bandes : la première brune, la seconde d'argent, et la troisième rouge.

Si l'on se réfère aux observations de M. Haseloff, qui l'a décrit d'après le Psautier du landgrave Hermann de Thuringe, provenant de Weingarten, et d'après le cod. Helmst. 568 (521) de Wolfenbüttel, le type d'Abraham, tel qu'il apparaît dans la miniature de Holkham, serait assez rare. « Il n'est pas — dit-il — généralement employé pour Abraham, et je ne l'ai rencontré, en dehors de nos manuscrits, que dans le tableau westphalien, moins ancien, du Musée de Berlin, où, comme Janitschek l'a aussi reconnu, il est employé pour représenter Dieu le Père. Le style de ce tableau, plus récent d'un demi-siècle environ, est fort maniéré, et la tête a été aussi travaillée en ce sens; la barbe est séparée en boucles isolées, plus ou moins tordues en tire-bouchon, mais

toutes les parties constitutives du type subsistent.... » (Ouvrage cité, pages 268-269 et planche XIII; cf. ibid., page 183 et suiv.).

Quant au nombre des âmes recueillies par Abraham, il diffère beaucoup dans les manuscrits : dans le Psautier du Landgrave et dans le Psautier gréco-latin de la collection Hamilton, Lazare est seul dans le sein du patriarche; dans le Missel de Ratisbonne (XIIe siècle), conservé aux Archives royales de Munich, on voit trois âmes comme dans le volume de Lord Leicester, mais elles sont nues; dans l'*Hortus deliciarum* de Herrade de Landsberg, leur nombre est beaucoup plus grand.

Enfin, pour ce qui touche les quatre personnages latéraux, il faudrait peut-être les rapprocher des quatre femmes auxquelles, dans le Psautier Hamilton, Lazare distribue des fruits (HASELOFF, ouvrage cité, pp. 186-187).

PLANCHE XXI, à gauche (feuillet 22). — Dans un cadre médiocrement élégant, composé d'une bande bleue, d'une bande d'or à filet blanc, d'une plus large bande rouge à décors blancs et noirs et enfin d'une bande d'argent, les MARTYRES DE SAINT PIERRE ET DE SAINT PAUL sont superposés dans deux registres d'égales dimensions. Chacune des deux scènes se détache sur un fond d'or bordé d'un filet blanc et d'une large bande bleue. Dans le premier registre, saint Pierre, qui porte un manteau bleu et une robe rouge, est allongé, les bras étendus, sur une croix renversée, peinte en vert, et dont la haste verticale envahit le cadre. Il a les yeux clos, comme un Christ expiré; ses mains ne sont pas clouées; sans doute elles vont être liées avec une corde semblable à celle dont les deux bourreaux sont occupés à lui attacher les pieds. Le premier d'entre eux, à gauche, imberbe, dans une attitude d'un réalisme féroce et saisissant, a la jambe gauche en arrière et pose le pied droit sur la haste de la croix pour serrer le lien plus fortement. Le second, barbu, plus âgé, la tête tournée vers son compagnon, tire sur l'autre bout de la corde de ses deux mains levées à la hauteur du cou, mais, semble-t-il, avec une moindre conviction. Le premier porte un manteau vert, et le second, un manteau brun clair; tous deux ont des chausses rouges et des bottes noires.

Dans le seul exemple que M. Haseloff ait publié du crucifiement de saint Pierre, d'après un médaillon du calendrier du livre de prières de sainte Élisabeth, les deux bourreaux clouent les pieds du martyr (ouvrage cité, planche XVII, fig. 33). Au contraire, dans le Psautier latin 8846 de la Bibliothèque nationale de Paris, qui paraît être l'œuvre d'un peintre anglais du XIIIe siècle, les bourreaux sont occupés à ligotter les deux mains de leur victime (H. OMONT, *Psautier illustré, XIIIe siècle;* reproduction des 107 miniatures du manuscrit latin 8846 de la Bibliothèque nationale. Paris, Berthaud frères, s. d., planche XLII).

Dans le second registre, saint Paul, agenouillé, tombé en avant sur les deux mains et comme jeté à terre par la main brutale du bourreau qui lui pèse sur la tête, est à peu près du même type que l'apôtre saint Jacques du feuillet 23 (planche XV, à droite). La tête très découverte, la barbe longue, les yeux effrayés, il est habillé d'un manteau vert et d'une robe brun clair. Au centre, le bourreau, barbu, coiffé d'un bonnet rond de couleur rouge, vêtu d'un manteau vert et de chausses rouges, des bottes noires aux pieds, incline le haut du corps vers sa victime et brandit sa longue épée d'un mouvement très étudié, mais assez mal réalisé. A gauche, l'empereur, barbu, une couronne d'argent sur la tête, un long sceptre d'argent fleurdelisé dans la main gauche, donne de la main droite le signal de l'exécution. Assis sur un siège à la romaine, les jambes croisées, il porte un manteau vert fixé sur l'épaule droite par une fibule, une tunique brun clair et des chausses rouges.

Le geste de l'empereur se retrouve dans un des médaillons du calendrier du livre de prières de sainte Élisabeth (HASELOFF, ouvrage cité, planche XVII, fig. 33). Toute la partie droite est exactement semblable, sauf la présence de l'ange et quelques détails très secondaires, à la représentation qui figure dans le manuscrit latin 8846 de la Bibliothèque nationale de Paris (planche déjà citée) : d'où il suivrait que le modèle d'où dérivent les deux peintures était, au XIIIe siècle, des plus répandus. Il est fort possible, d'ailleurs, à en juger par son œuvre, que le peintre anglais du manuscrit de Paris ait subi une assez forte influence allemande.

PSAUTIER GRÉCO-LATIN

ÉCOLE ITALIENNE (FRIOUL OU PADOUE) — XIIe-XIIIe SIÈCLE

Planche XXII. — Le Psautier grec et latin, avec notes marginales et additions postérieures, qui porte à Holkham Hall le n° 22, a été sans doute exécuté dans le Frioul ou à Padoue même, vers la fin du xiie siècle. Le texte grec et le texte latin sont disposés sur deux colonnes, en regard l'une de l'autre. Le premier paraît être l'œuvre d'une main occidentale; le second, celui d'une main allemande. Le volume a été donné, en même temps que beaucoup d'autres, aux chanoines de San Giovanni della Verdara de Padoue, en 1476, par un savant de cette ville, Pietro da Montagnana, helléniste, latiniste et hébraïsant de mérite. Professeur de droit à l'Université de sa ville natale, il fut inhumé dans l'église du monastère auquel il avait légué ses livres; sa tombe, probablement couverte d'une dalle, s'y voyait à gauche, sous l'orgue. L'inscription funéraire portait la date de 1476; la note qui figure dans les volumes porte, au contraire, celle de 1478. Si la première a été exactement relevée, la seconde prouverait que les chanoines n'entrèrent en possession du legs que deux ans plus tard. Pietro da Montagnana a mis aux marges de ses manuscrits des notes calligraphiées; il les a parfois aussi enrichis d'additions diverses, comme on en remarque dans le Psautier qui fait l'objet de cette notice. Parmi ces notes, il en est de simplement grammaticales, comme celles qui figurent dans la page reproduite ici; d'autres, plus longues, ont un caractère critique; d'autres encore se composent d'extraits de Nicolas de Lyre et de Pierre le Lombard. Il faut également signaler, dans le texte grec, de nombreuses corrections, faites avec grand soin et portant le plus souvent sur l'accentuation; au premier feuillet de garde final, en haut, deux alphabets hébreux. Disons enfin que Pietro de Montagnana ne doit pas être confondu avec un autre personnage de même nom et de même prénom, qui, après avoir été prieur de Santa Maria delle Carceri et peut-être vicaire de l'évêque de Padoue, mourut le 21 juin 1405, en léguant à la cathédrale des livres destinés à couvrir les frais de sa sépulture dans l'intérieur de l'église.

La seule peinture importante du Psautier de Pietro de Montagnana est celle qui, à la manière grecque, orne le commencement du texte. C'est le caractère mixte du volume qui a fait donner cet aspect, assez rare en Occident, à l'ornementation : on a soudé, pour ainsi dire, en une seule pièce, les deux initiales du texte grec et du texte latin, M et B.

La première lettre (M) se compose d'entrelacs violet bleu à terminaisons florales, relevés par endroits de vert et de rouge, et se détachant sur un fond d'or. La partie extérieure de la première haste verticale est noire, décorée de petites perles formées d'un trait blanc, d'une surface bleue et d'un petit point central rouge. La partie intérieure est vineuse; les perles, blanchâtres, ont un peu souffert. La première haste transversale, à gauche, est peinte en rouge et ornée de perles indiquées par un filet et un point central blancs. La seconde haste transversale, à droite, est d'un gris vineux, avec un trait blanc vers l'intérieur et de petits points blancs. La seconde haste verticale se détache en couleur rouge, avec perles blanches; vers l'extérieur, elle est noire, avec deux

rangées de perles semblables à celles de la haste correspondante. Comme le fond, tout le cadre est peint en or, appuyé de filets noirs.

Le fond et le cadre sont de même couleur dans la seconde lettre (B), dont la partie supérieure est gris noir, et la partie inférieure gris bleu, avec ornements blancs. Le damier sur lequel elle est placée est de couleur violacée. Entre les deux extrémités intérieures s'étend une décoration verte avec points blancs sur fond noir. Les entrelacs, très sobres, se terminent par deux têtes d'animaux peintes en rouge. Chacune des panses offre une des représentations qui accompagnent communément l'initiale du premier Psaume. Dans la panse supérieure, David, avec une barbe blanche, coiffé d'un bonnet vert relevé d'un trait blanc qui figure sans doute le diadème royal, joue de la harpe, assis dans une grande chaire à bras verts, dont le dossier est divisé en bandes alternativement rouges et violet très clair. Le roi porte un vêtement bleu dans la partie supérieure, vineux dans la partie inférieure. Son attitude et les traits de son visage rappellent ceux qu'on lui voit dans des peintures analogues exécutées dans le Tyrol, si voisin du pays padouan et en si étroites relations avec lui (cf. Hermann J. Hermann, *Die illuminierten Handschriften in Tirol*, Leipzig, 1905, in-folio, p. 20, fig. 6, et p. 65, fig. 24).

Dans la panse inférieure, David, tête nue, robe rouge, chausses vertes, souliers noirs, s'avance résolument et, la main gauche appuyée sur l'énorme tiare rouge de Goliath, pose le pied droit sur le corps du géant étendu à terre, dans sa cotte violette et ses chausses bleues, près de son bouclier vert, et s'apprête à lui trancher le chef. L'épée de David et les pièces de l'armure de Goliath sont peintes en bleu.

Comme nous l'avons dit plus haut, cette peinture paraît avoir été exécutée sous une influence germanique et plus particulièrement tyrolienne. Cependant, elle se rattache, surtout pour ce qui touche le B, à un ensemble de miniatures analogues dont nous avons un bon exemple dans le Psautier latin de l'abbaye de Westminster, exécuté vers la même époque (Musée Britannique, Royal Ms. 2 A. XXII, fol. 15; gravé dans Warner, *Reproductions*, II, pl. X). On trouve même, dans cette page anglaise, une sorte de type complet dont nos deux lettres M et B sont comme le dédoublement. Les panses du B y sont formées d'entrelacs tantôt à terminaisons florales, comme dans notre M, tantôt à terminaisons animales, comme dans notre B; il n'est pas jusqu'aux petites perles qui n'apparaissent, minuscules, dans l'intérieur des deux parties arrondies de la lettre. Par suite de cette disposition, le peintre anglais a dû rejeter les scènes dans deux médaillons et un demi-médaillon qui font saillie sur la haste verticale : le demi-médaillon montre David jouant de la harpe, et le médaillon inférieur le représente au moment où il va trancher la tête de Goliath dont l'attitude ressemble singulièrement à celle que nous avons décrite d'après le volume de Holkham. De même, dans les deux peintures, les entrelacs terminaux s'enroulent en volutes tout à fait pareilles. Un autre Psautier, un peu moins ancien (milieu du XIII[e] siècle environ), également conservé au Musée Britannique, mais qui est dû à un artiste français, nous offre, au contraire, la même disposition des scènes que le Psautier de Holkham (G. F. Warner, *Illuminated Manuscripts*, pl. XXI). La lettre est placée sur un fond géométrique; les entrelacs sont réduits à leur plus simple expression et se terminent par des têtes d'animaux; les perles et les sobres ornements floraux apparaissent dans les parties arrondies de la lettre; les volutes terminales, quoique d'un style plus savant et plus avancé, sont essentiellement identiques; et, enfin, ce qui est plus important, les deux mêmes scènes sont superposées dans le même ordre : toutefois la seconde représente Goliath au moment où il reçoit la pierre lancée par la fronde de David. Il y a là un indice certain d'une longue tradition qui se développe, s'enrichit et cherche à se renouveler.

Le Psautier de Holkham présente quelques autres initiales (feuillets 26, 38, 52, 68, 80, 97, 109), moins grandes, mais tout aussi soignées, et conçues dans le même système : ce sont toujours des ornements dans les initiales du texte grec, et des personnages dans celles du texte latin. Quant aux petites initiales de chacun des versets, elles sont, comme les vignettes de séparation, alternativement rouges et bleues, sauf dans la page reproduite, où elles sont alternativement rouges et noires.

BIBLE EN IMAGES

ÉCOLE ANGLAISE — XIIIe-XIVe SIÈCLE

Planches XXIII-XXVIII

Ce curieux manuscrit paraît n'être entré dans les collections de Holkham qu'en l'année 1816, où il aurait été acquis par Thomas William Coke à la vente Roscoe; mais contrairement au témoignage de Roscoe lui-même, qui a décrit le volume dans l'inventaire de Holkham sous le titre suivant : « L'Histoire du Vieux et du Nouveau Testament représentée en figures », on n'en trouve pas trace dans le catalogue de sa vente : il l'aura sans doute cédé à l'amiable à son protecteur et ami. Le texte français, partie en vers partie en prose, commence ainsi :

In ceo liuere est purtret
Meynte miracle que Deux a fet.

Exécuté en Angleterre à la fin du XIIIe ou au commencement du XIVe siècle, ce volume est rempli de dessins lavés dont parfois un seul remplit la page, à moins qu'elle n'en contienne deux ou même trois. Inspiré sans doute des Bibles moralisées si nombreuses et si recherchées à la fin du XIIIe siècle, il a le caractère tout à fait populaire que présenteront plus tard les *Specula* et les *Biblia pauperum*. Les couleurs, généralement légères comme il convient à un lavis, sont rapprochées sans habileté : il y a quelque confusion entre les verts, les orange, les rouges qui, sans d'ailleurs être criards, se mêlent d'une manière un peu barbare dans une profusion de sépia. On remarque surtout des jaunes et des verts clairs, des bleus et des rouges qui, soit ingénuité de l'artiste soit effet du temps, ont des teintes étranges. Mais ces défauts sont largement rachetés par l'originalité et la précision du dessin, d'un réalisme du meilleur aloi, et par la vigoureuse hardiesse de la composition. Ces scènes vraiment populaires n'ont rien à voir avec le style compassé des miniatures du même temps, modèles d'atelier dont la finesse d'exécution constitue souvent le seul charme. Ici tout est naturel, spontané, indépendant. C'est l'œuvre d'une vive imagination qui, étrangère à tout effort et à toute recherche apparente, crée tour à tour les figures les plus grotesques et les plus nobles, invente les gestes les plus ridicules et les plus sublimes, s'amuse à des détails infimes et sait évoquer la majesté divine. De l'histoire sacrée est ainsi sorti tout un drame romantique qui s'adresse, souvent dans la même page, ici aux sentiments les plus hauts, là aux plus vulgaires de l'humanité. L'ensemble, quels qu'en soient les défauts, constitue une des œuvres graphiques les plus vivantes du moyen âge.

Planche XXIII (feuillet 2 verso). — La première des pages que nous reproduisons représente la Création des Plantes et des Animaux :

Coment Deu li puysaunt
en l'eyr fesoyt oysel volaunt,
arbres diverses fruyz portaunz

a ceus que estoyent avenaunz.
De tere fyit cretre erbes et flures
ocqueus les mires fount lurs cures,
bestes sure tere, en ewe peyson.
Ryen ne e fest saun luy noun.
Car par luy tut e fet,
ceel e tere et caunt que est,
cum yle pensoyt et le vousyit.
Been tot fut feet, ceo dyit l'Escryt.
Ryen ne fyit de sa meyn,
fors home et femme, ceo soyez certeyn.
Tutes choses yl fesoyt fluryir,
et tut yle fesoit pur homme servyr.

Le style de cette légende est aussi enfantin que la représentation des animaux qui sont au bas de la page, sous les arbres et sur la terre herbeuse. Sauf le lapin, le bélier, le bouc et peut-être le chien, les bêtes n'ont pas été représentées avec bonheur. Il en est autrement des oiseaux dont le vol a été assez bien observé; ceux qui chantent, surtout le chardonneret, sont ravissants; et, chose remarquable, les volatiles les plus rares sont parmi les plus gracieux : voyez le joli perroquet perché en haut, à droite, et le beau cygne qui nage au bas de la composition. Le fond de toute la partie supérieure est formé d'un damier décoré de fleurettes.

Au milieu de tout ce monde nouveau, le Père est assis, la tête ceinte d'un nimbe crucifère verdâtre, bleu et rouge, vêtu d'un manteau brun et blanc garni de jaune, et d'une robe bleue et blanche teintée de rouge par endroits. Il est représenté, comme il l'a été jusque vers la fin du XIVe siècle, sous les traits du Christ. Jusque là, rien de bien extraordinaire. Ce qui est tout à fait imprévu, surtout à cette date, c'est la sublimité du geste créateur. Le Père abaisse la main gauche; il lève la main droite, et cette main est levée avec une autorité, une grandeur, une amplitude telles, que Michel-Ange, qui s'épuisa durant toute sa longue vie à la recherche du sublime, n'a rien trouvé de plus puissant ni de plus beau. Devant ce geste merveilleux, on oublie les animaux mal venus et même les jolis oiseaux, ou plutôt on ne doute plus qu'ils ne soient l'œuvre facile de celui dont le pouvoir sait si magnifiquement s'affirmer.

PLANCHE XXIV (feuillet 4 verso). — La page suivante, qui représente la PUNITION D'ADAM ET D'ÈVE, est moins remarquable. Elle est cependant très intéressante par son caractère nettement populaire, par les deux personnages nus qui y sont représentés, et par l'importance qui y est donnée au paysage. Je reproduis d'abord la légende :

Coment un aungel de un espeye
gardoit la porte et la veye,
ke Adam ne entereyt,
por la defens Deu que yl briseyt.
E diit Adam : « Va fuer tere.
Car icii ne arez iames a fere ».
Adam une beche prist,
si cum le aungel ly avoyt diit,
e semoyt blé et fuyt tere.
E Eve filoyt por vesture fere.
Adam vivoyt asees desaunz,
e engendrat deus enfaunz
Caym le eyné et li autre Abel,
li primer faus et le dreyner lel.

La scène est l'exacte traduction des dix premiers vers. Debout sur les marches de l'Éden, représenté sous la forme d'un château-fort peint en jaune, rouge, bleu, brun et blanc, l'Ange, brandissant une longue épée rouge, paraît descendre vers le couple déchu et adresser la parole à Adam. Sa tête est ceinte d'une nimbe bleu; ses vêtements sont coloriés en bleu, brun et blanc; il a de grandes ailes où le rouge s'allie au brun, au blanc et au bleu. Sa démarche saccadée paraît indiquer la fureur. A sa voix, Adam et Ève, les coupables aux

cheveux blonds, interrompent leur tâche et lèvent la tête vers le terrible messager; il semble que toute la blancheur de leurs corps nus se tende de terreur. Celui d'Ève, particulièrement, se détache sur le fond sombre que forme la voûte de l'escalier défendu. Le paysage me paraît d'une éloquence surprenante : dès le dernier degré du château édénique, il déroule sa pauvreté sauvage qui fait contraste avec la riche demeure de l'Éternel. L'herbe drue, verte, bleue, brune et jaune, envahit tout le sol, comme pour épuiser l'effort de la bêche d'Adam. Le grand chêne noueux qui tord à droite son tronc inculte, avec ses feuilles immenses et ses énormes glands primitifs, s'harmonise avec la détresse des expulsés, et l'innocence du troupeau qui broute tranquillement l'herbe épaisse s'oppose violemment à leur faute et au trouble de leur cœur. Il y a dans ces détails, si je ne me trompe, un puissant symbolisme qui fait oublier les subtilités où, à cette époque, se perdait l'interprétation picturale des livres sacrés et dont le Psautier de la Bibliothèque nationale de Paris (nº 8846 du fonds latin) offre un si curieux exemple. — L'attitude d'Adam et d'Ève n'est pas sans quelque analogie avec celle des deux personnages dans la mosaïque du Baptistère de Florence qui représente le même épisode (VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, p. 230, fig. 189).

Le fond est formé, à droite, par une sorte de damier décoré de feuilles à cinq lobes, à peu près comme dans la peinture du feuillet 2 verso.

PLANCHE XXV (feuillet 11 verso). — La peinture suivante qui, comme les trois dernières, est sur un fond uni, se divise en trois parties. En haut, SAINT JEAN est assis, déroulant un grand rotulus dont l'autre extrémité est tenue par le bec de l'Aigle. Sur ce rotulus sont transcrites les lignes suivantes :

Coment seyn Johan parla et disoit que unkes nule | rien estoyt si hauht que Deux, et dist en example cume la e|gle mounte et vole plus hauht de tutes oyseus, en meme | la gyse le poer Deux et sa grace est utre tutes poers et tutes , graces, et utre ly nuyl ne a poer. Car yl ne ouht unkes comen|cement, ne iames fyn avera. E canke est et serra, par ly est.

La figure de saint Jean est vraiment remarquable au point de vue du dessin. Elle offre quelque gaucherie dans le port de la tête, dans les gestes des mains, dans la pose du pied gauche; mais cette gaucherie est voulue : elle indique l'énorme effort que fait l'Évangéliste pour dérouler la large banderole, bien qu'il soit aidé dans son travail par le bec puissant de l'aigle. L'effort est si réel, que l'aigle est obligé de tourner la tête en arrière et que son aile gauche se soulève. Il est d'ailleurs beau, cet aigle, avec son grand œil et son plumage brun foncé et brun clair; un certain réalisme ne lui enlève rien de sa beauté hiératique, et point n'était besoin, si l'artiste ne s'était adressé à des lecteurs naïfs, de lui mettre dans la serre gauche une banderole portant son nom : « Seyn Jan Egle », c'est-à-dire l'Aigle de saint Jean. Mais ce qui, dans cette scène symbolique, est surtout à noter, c'est le soin avec lequel sont travaillées les draperies de saint Jean et que la dimension de la figure permet d'apprécier aisément. C'est là d'ailleurs, comme on a pu le remarquer déjà, une des caractéristiques de notre artiste inconnu.

Dans la partie inférieure de la page se trouvent deux petites scènes qui paraissent très habilement rapprochées. Dans l'une, SATANAS, le corrupteur des âmes, discute avec SAINT PIERRE sur le sort qui leur est réservé et nie la prochaine venue du Christ affirmée par Pierre; et aussitôt la parole de celui-ci, qui représente l'Église, est confirmée par l'Annonciation, où l'Ange est le messager du salut de ces âmes menacées.

Le Satanas de cette peinture est bien le plus beau diable qu'ait produit le moyen âge. Mélange de Satan et de Croquemitaine, il est peut-être la représentation la plus curieuse de l'être redouté qu'ait conçue l'imagination populaire du moyen âge, à la fois si malicieuse et si timorée. Ce vieillard à tête bestiale, à cornes bistournées, à long pelage étrangement disposé par étages, avec ses pieds et ses mains munis de terribles griffes, son corps parsemé de masques fantastiques, et, passé dans le bras droit, son double crochet de chiffonnier, est à la fois un être de drame et de comédie. Et la verve satirique du temps n'a pas omis de mettre dans sa hotte, parmi les âmes qu'il a recueillies, un moinillon largement tonsuré, symbole du péché qui se glisse dans

toutes les classes de la société : au moyen âge, on ne voit jamais d'Enfer sans moines. Triomphant à la fois et menaçant, Satanas dresse ses horribles doigts crochus et se moque lestement de saint Pierre :

Peire, va ten a ton estre!
De tutes almes serray mestre
Gekes pucele est grose de enfant,
E ceo ne venra iames avant.

Mais saint Pierre ou l'Église — c'est ici tout un — prend son air le plus grave et l'admoneste sévèrement :

Satanas, quey pense tu faire?
Quide tu les almes tutes a tey trere?
I ne ira pas lunguement issy.
Le tens est venu que ieo en ara merci.

Ce qui achève de donner à Satanas un caractère tout à fait populaire, c'est le surprenant bariolage dont l'artiste s'est plu à le couvrir : brun, rouge, bleu, vert, jaune, toutes ces couleurs sont pour ainsi dire confondues dans un mélange extraordinaire pour faire de lui un être invraisemblable, à la fois ridicule et dangereux. Mais encore le peintre l'a-t-il rattaché au monde réel par son crochet noir et par la courroie et la boucle, si nettement indiquées, qui servent à fixer sa hotte. Saint Pierre, nimbé, vêtu d'un manteau bleu et blanc relevé de rouge, et d'une robe rouge en haut, brune et jaune vers le bas ainsi qu'aux manches, se redresse sous le défi, regarde l'ennemi en face, et de la main gauche fait un geste presque menaçant. Sa chevelure est d'un brun clair; les carnations sont blanches, teintées de rouge. Je ne connais qu'un autre exemple — d'un caractère un peu différent et de date plus récente — d'un Satan aussi compliqué. C'est celui dont Didron a donné un dessin au trait, fort insuffisant, d'après la peinture d'un manuscrit du XV[e] siècle contenant l'histoire du saint Graal (Bibliothèque nationale de Paris, manuscrit français 96, feuillet 61; cf. DIDRON, *Histoire de Dieu*, Paris, 1843, in-4°, pp. 544-545, fig. 135). Ce personnage figure dans le registre inférieur d'une composition qui représente le royaume infernal et où il trône au milieu de sa cour. Didron décrit ainsi cette « Trinité satanique poussée à la plus haute puissance » : « Trois têtes au bas du corps, trois ou quatre têtes à la poitrine, trois têtes ou trois faces au haut du corps, sur le cou, et ces trois faces surmontées de trois cornes de cerf, épineuses, acérées. A la main droite de cet horrible monarque du mal est un sceptre fleuronné de trois têtes monstrueuses. »

A droite, comme nous l'avons dit, c'est l'ANNONCIATION, c'est-à-dire le premier pas vers l'accomplissement des paroles que Pierre vient de prononcer. On voit que l'on a ici affaire à un artiste qui, pour être primesautier dans l'exécution, ne dédaigne aucunement l'enchaînement logique des idées. Il compose un livre d'enseignement populaire et n'oublie jamais que tel est son but. Cette Annonciation est du reste intéressante par plus d'un détail. Tout d'abord, les deux personnages sont séparés par un vase où croît un lis en fleur, accessoire presque obligé de cette scène à partir du milieu du XIV[e] siècle environ, mais qui avant cette époque est beaucoup plus rare, bien qu'on le trouve déjà dans des peintures du XIII[e] siècle, par exemple dans le manuscrit n° 183 du fonds français, à la Bibliothèque nationale de Paris, et, pour le commencement du XIV[e] siècle, dans le manuscrit n° 185. Il est à remarquer que ce vase fleuri est destiné à remplacer le sceptre fleurdelisé de l'ange, parce que la main droite de celui-ci est occupée, dans ces peintures, à tenir la banderole qui contient la salutation. Plus tard, la banderole sera supprimée, le sceptre reparaîtra sous la forme d'une tige de lis, et le vase subsistera : c'est peut-être cette superfétation qui, remarquée par plusieurs artistes, leur inspirera l'idée de remplacer la tige de lis par un rameau d'olivier (Annonciations de Lippo Memmi et de Taddeo Bartoli). La colombe n'est pas toujours figurée dans les Annonciations, surtout à cette date, mais elle n'est pas rare en Italie dès le XII[e] siècle; ici, elle paraît descendre dans le sein de Marie. L'Ange a les ailes éployées; il semble venir tout droit du ciel et se poser tout à coup sur le sol : de là le geste très net de surprise que fait de la main droite son interlocutrice. Il y a là comme deux moments de la scène confondus ensemble : d'abord, l'arrivée subite de l'ange et l'étonnement

de Marie; ensuite, la salutation de Gabriel et la réponse de la Vierge. Le premier tient dans sa main gauche une grande banderole qu'il semble désigner de la main droite et où on lit ces vers :

Le angel Deux envoyé est
A la plus duce que unkes fu fest.
Pucele vyrge Marie par non
Ou[t] cete salutacion :
Ave Maria gracia plens (sic), *Dominus tecum.*

La Vierge tient modestement dans la main gauche une banderole où se trouve la réponse : *Ecce ancilla Domini. Fiat mihi secundum verbum tuum.* L'artiste a évidemment traduit avec la plus grande précision possible le récit de saint Luc (I, 28-38). Mais il a ajouté à la simplicité alors traditionnelle de la scène une grande chaire sculptée, très curieuse, d'où la Vierge à l'apparition de l'ange vient de se lever; cette chaire est ornée de gros feuillages et d'un lion assis.

Signalons enfin quelques chiffres (2, 3, 4, 5, 6) ajoutés au xve siècle dans le champ de la composition, et qui probablement se réfèrent à quelque explication, orale ou écrite, peut-être à une table iconographique dont toute trace aurait disparu.

PLANCHE XXVI (feuillet 21 verso). — Ce feuillet renferme deux scènes. La première est celle du FESTIN D'HÉRODE, traitée avec une verve bien rare au moyen âge. Voici d'abord la légende qui l'accompagne :

Coment Heroudes seet a sa table a une feste ouvekes tu pleyn de genz. E la filie | Heroudie se meyt devaunt ly, ceo est asavoyr de toumber et de autre abatement. Dount | Heroudes en out graunt ioye. E disoyt : Filie, demaunde ceo que tu voys cu[n]veyter, Deu harteyt que la te coundie. E ele allat a sa mere Heroudie por la cunselier quoy ele de|voyt demander. E ele la disoyt la teste seyn Ian en une esquele, que estoyt en prison. E ele al|at demander la teste seyn Ian le Baptyst que estoit en sa prison. E Heroudes la ottreat.

A gauche, la fille d'Hérodiade, Salomé, se livre à une danse extraordinaire, les deux mains sur le sol, les jambes en l'air dans sa robe en désordre. Très excité par ce jeu risqué, Hérode, couronné, vêtu d'un manteau bleu orné de rouge et d'une robe bleue, chaussé de rouge, se lève de table et se penche pour mieux voir : son geste et surtout ses yeux révèlent admirablement les sentiments qui l'agitent. Trois autres personnages, à droite, deux hommes et une femme, se sont également levés, très intéressés par les acrobaties de la danseuse. Entre les deux groupes, Salomé agenouillée, vêtue d'une robe brune, demande conseil à sa mère qui se penche vers elle, par dessus la table, pour lui donner réponse. Ici, comme dans l'une des scènes précédentes, le peintre a voulu représenter en une seule image les deux moments principaux de l'action, telle qu'elle est racontée dans l'Évangile de saint Mathieu (XIV, 6-8).

La légende de la scène suivante est ainsi conçue :

Coment seyn Ian le Baptyst estoit decolé de un turmentour e la teste mise dedenz une esquele. E la filie Heroudie la aportat devaunt Heroudes et Heroudie sa mere que en out | graunt joye.

L'artiste a dû renoncer à fondre en une seule les deux scènes indiquées par le texte de saint Mathieu (XIV, 9-11). Dans un premier groupe, à gauche, il a dessiné la DÉCOLLATION DE SAINT JEAN. Le Baptiste est traîné hors de sa prison — un édifice à longue porte, sans fenêtre, recouvert d'une coupole — par un hideux bourreau, qui d'une main le tient par ses longs cheveux et de l'autre s'apprête à lui trancher la tête, d'un coup de son large cimeterre. Le martyr, qui va tomber sur ses genoux, est vêtu d'une peau brune rehaussée de blanc; son exécuteur porte une robe bleue terminée par un capuchon brun et noir, des chausses rouges et des chaussures noires. A droite, une femme, peut-être Salomé elle-même, vêtue d'un manteau bleu relevé de rouge et d'une robe dont on n'aperçoit que les manches brunes, apporte la tête du saint dans un plat. Hérode, assis, détourne tristement le visage; deux autres personnages regardent avec pitié et terreur; seule, Hérodiade semble orgueilleuse jusqu'au triomphe. Les deux scènes présentent ainsi, par l'attitude même des personnages, un contraste frappant.

PLANCHE XXVII (feuillet 31 recto). — Deux grandes compositions remplissent ce feuillet. La première, et aussi la plus importante, représente la MARCHE AU CALVAIRE, qui est une des plus compliquées que nous ait léguées le moyen âge. Elle est accompagnée du texte suivant :

Coment les princes et les mestres de la ley feseyent Iesus la croyz porter, e le commune pouple | suveyent après, e la duce mere Iesu e Marie Salomee e Marie Magdalene dolenz e comple|inaunz duz Iesu, e que taunt estoyt laas des peynes que yl out sufert, que a graunt peyne yl | porta la croyz vers son iugement. E coment un homme que out a non Symon | les encontrat, que fu priis pur porter la croyz (u lu) u Iesus | estoyt crucifié.

C'est déjà une véritable foule qui, comme dans les scènes analogues du milieu du XIVe et dans celles du XVe siècle, accompagne le Christ; on ne compte pas moins de dix personnages de premier plan; nous sommes loin des groupes de cinq ou même de quatre figures dont nous avons des exemples plus récents encore que notre manuscrit. A droite, la nombreuse troupe des soldats et des bourreaux, armés de piques, de haches, de massues, enlaidis comme à plaisir et plus ou moins ressemblants au « tourmenteur » de saint Jean Baptiste, forme le gros du cortège; au premier plan, les trois Maries marchent, dans des attitudes de profonde douleur, près du Christ exténué qui, vêtu de brun très clair, couronné d'épines vertes, avec un nimbe rouge où la croix se détache en blanc, plie sous le fardeau de la grande croix peinte en vert, en forme de tau. Des quatre personnages placés à droite, l'un tient la corde attachée au corps de la victime; les deux autres, dont le premier brandit une énorme massue, paraissent arrêter un spectateur, coiffé du lourd bonnet juif et muni d'un bâton recourbé, Simon le Cyrénéen, auquel ils ordonnent de porter la croix.

De cette belle peinture historique, qui témoigne d'un art très sûr de lui-même, nous passons, avec la scène suivante, à une composition tout anecdotique, destinée à des esprits simples, s'intéressant aux plus petits détails de la vie journalière. C'est pour des ouvriers et des campagnards que les PRÉPARATIFS DU CRUCIFIEMENT, préparatifs du bois de la croix et des clous, ont été figurés avec une telle précision, nullement promise par la légende qui est ainsi conçue :

Coment len perceoyt la croyz u Iesus estoyt cloué, e coment un juyf allat | fere forger les cloues dunt Iesus eserroyt cloué, e pour fevere trover que les | vousiit forger. Isi yl trovat un fevere e luy disoyt que yl allat forger les clou|es pur atacher Iesus a la croyz, e yl disoyt que y les ne pout forger e que sa meyn esto.yt malade, que fu tute seyne. E le juyf le fesoyt mustrer, e de miracle fu malade, et are|re seyne. E la femme sali it avant e diit : « Purceo ne faudra que i ne(s) serunt forgez », e . les alat forger.

A gauche, Simon le Cyrénéen soutient de son bâton crochu la croix inclinée et reposant à terre par son extrémité inférieure qu'un charron est occupé à percer avec une tarière. A droite, un forgeron fabrique les clous sur son enclume, près de la forge dont les moindres détails sont dessinés avec une netteté digne d'un traité technique : il est douteux qu'il reste de cet appareil un autre dessin qui soit à la fois aussi ancien et aussi minutieusement exécuté. Au second plan, un soldat armé d'une massue, peut-être le même qui précédemment arrêtait Simon, surveille son prisonnier et la femme du forgeron, tout en menaçant du doigt le « fèvre » dont il est question dans la légende et dont la main est affreusement enflée. Cette représentation préciserait encore, s'il en était besoin, le caractère éminemment populaire de toute l'illustration de ce volume. Les couleurs les plus employées dans les vêtements des personnages sont le rouge, le bleu et le brun.

PLANCHE XXVIII (feuillet 31). — La dernière des pages que nous reproduisons est une des plus remarquables. Il est extrêmement rare de trouver, à cette date, une DESCENTE DE CROIX aussi largement composée. On a justement noté que, pour déterminer l'époque à laquelle une telle scène a été exécutée, il suffirait presque d'observer son degré de complication. « Cette complication croissante — ajoute le même critique — se retrouve non seulement dans le nombre des personnages, mais encore dans l'expression de plus en plus dramatique de leurs actions extérieures et de leurs sentiments. On pourrait la suivre aussi jusque dans

les détails les plus accessoires de la mise en scène — l'échelle par exemple — qui prennent peu à peu une importance considérable, souvent déplacée, jusqu'à faire oublier à peu près tout le reste. » (J.-C. Broussolle, *Le Christ de la Légende dorée*, Paris, 1903, gr. in-8°, p. 300). La Descente de croix du manuscrit de Holkham, malgré le nombre de ses personnages, appartient encore à l'ancienne tradition médiévale. Le sentiment dramatique n'y est pas poussé très loin; la scène a plutôt un caractère de tranquille dignité. Les deux mains du Christ sont déjà détachées de la croix, peinte en brun, blanc et bleu, où elles n'ont laissé qu'une trace de sang qui dégoutte encore; son corps blême, semé des taches bleues et rouges de la décomposition, retombe d'un mouvement naturel. A droite, un personnage le reçoit dans ses bras, et « seyn Jhoan » tend les deux mains pour y recevoir pieusement la tête de son maître.

A gauche, « Nichodemus » le soutient de son bras droit; dans son autre main, il a la boîte arrondie qu'il porte d'ordinaire. Près de saint Jean, la Vierge saisit le bras et baise la main de son Fils. Derrière elle, se tiennent les deux Maries; les mains levées dans un geste douloureux, elles suivent attentivement du regard la triste opération, achevée, au bas, par un personnage arrachant avec une tenaille l'unique clou qui traversait les pieds sanglants du Crucifié. Plus bas encore, appuyé sur une béquille, coiffé d'un bonnet pointu, « Joseph » d'Arimathie recueille le sang divin. Chose curieuse, c'est ce personnage que l'artiste a cru devoir signaler le plus particulièrement aux fidèles, d'abord par la simple inscription « Joseph », puis par une scène placée a droite et où on le retrouve, levant le bras vers la croix, et demandant à Pilate, assis dans une grande chaire sculptée et dominée par un gigantesque feuillage, de lui remettre le corps du Christ : « Coment — dit la légende — Joseph d'Arimathia requit Pilatus que y li donat le cors Jesus de la croyz, e y li otreat. » Rien de surprenant, pourtant, dans cette insistance de l'artiste : les romans de Chrétien de Troyes et de Robert de Boron s'étaient, au cours du XIIIe siècle, répandus dans toute l'Europe; et, en Angleterre plus qu'ailleurs, devaient avoir été de plus en plus imitées et goûtées sous leur forme nouvelle, les légendes du cycle breton (Gaston Paris, *La littérature française au moyen âge*, 3e éd., 1905, p. 104 et suiv.).

Ce qu'il faut cependant remarquer avant tout dans la composition anglaise, c'est le respect de l'ancienne tradition. Dans le groupe central, rien n'a été essentiellement modifié. On y retrouve les trois personnages principaux tels qu'ils sont représentés dans une des *Légendes dorées* du XIIIe siècle conservées à la Bibliothèque nationale (n° 183 du fonds français), et surtout dans un magnifique ivoire du Musée du Louvre (n° 244), de la fin du même siècle, qui m'a été signalé par M. le comte Paul Durrieu. Cet ivoire représente la scène centrale avec une rare perfection. Il est malheureusement fragmentaire, et nous ignorons si les personnages en étaient primitivement plus nombreux. On pourrait d'autant mieux le croire, que la miniature de la Bibliothèque donne aussi, à droite, la figure de Nicodème ou de saint Jean et celle du personnage qui décloue les pieds du Sauveur, disposées selon la même rythme que dans l'ivoire byzantin de la collection Trivulzio, remontant au Xe siècle. Du reste, pas plus que dans ces derniers, on ne voit dans le dessin de Holkham l'échelle, qui plus tard prendra une si grande place. Cependant l'artiste, sans doute pour donner plus de vraisemblance à la scène, a placé Nicodème et le personnage qui lui fait face sur deux tertres élevés de chaque côté de la croix : c'était une manière assez habile d'éviter un instrument dont la présence ne pouvait qu'encombrer la composition ou même en rompre complètement l'équilibre déjà si difficile.

Il ne reste plus qu'à donner quelques indications sur les couleurs. Le Christ a la teinte ceinte d'un nimbe rouge à croix verte; sa chevelure est brun clair; le perizonium est d'un brun très clair rehaussé de rouge. La nimbe de la Vierge est blanc, avec un léger décor géométrique rouge; elle porte un manteau bleu et blanc garni de rouge et une robe rouge. Les autres personnages sont vêtus de bleu et de brun. L'herbe et le sol sont peints en bleu foncé, en vert et en brun. La coloration générale n'a rien de brillant ni de varié, et c'est dans le dessin, ici comme dans tout le reste du volume, que l'artiste a su montrer toutes les ressources de son imagination si vive, si libre et si intelligemment populaire.

On a déjà signalé quelques importants exemples de ces recueils populaires qui dérivent peut-être des

« suites » de peintures mises en tête des Psautiers. Leur vogue paraît avoir commencé vers la fin du XIIIe siècle et s'être considérablement accrue au cours des deux siècles suivants. Un des plus anciens et des plus célèbres est le manuscrit de l'Exposition de l'Ancien et du Nouveau Testament versifiée en dialecte milanais par Pietro Bescapè au XIIIe siècle. Ce volume est conservé à la Bibliothèque de Brera, à Milan, sous la cote A D. XIII. 48; il est orné de 89 miniatures traitées dans le même goût que celui de Holkham. En le décrivant, M. Francesco Carta a justement observé que ces sortes d'images ont été plus souvent réservées à l'illustration des légendes, des poèmes en langue vulgaire et, en général, des écrits destinés à un public nombreux et mêlé : les artistes, dit-il, y étaient plus libres que lorsqu'ils traitaient des sujets tirés de l'histoire sainte, et leurs œuvres nous révèlent beaucoup de détails de la vie intime du moyen âge. La remarque est exacte; mais il faut ajouter que, même en retraçant des scènes empruntées à l'Écriture, les peintres qui travaillaient pour la partie la moins cultivée de la société d'alors et exécutaient de leur mieux ces dessins lavés, semblent, dès qu'ils adoptent ce procédé, adopter aussi la liberté et le pittoresque des illustrateurs de légendes et de poèmes en langue vulgaire. Ils s'adressaient au même public; ils lui traduisaient le récit, sacré ou profane, par les mêmes moyens. Ils formaient, pour tout dire, une école à part, tout à fait distincte de l'école « aristocratique », mais où l'originalité primesautière compensait parfois largement le défaut des couleurs éclatantes et des fines décorations. (Cf. Carta, *Codici corali e libri a stampa miniati della Biblioteca nazionale di Milano*, Catalogo descrittivo, pp. 5-9, et planche II; voyez aussi, pour un manuscrit du même genre, mais plus récent, conservé dans le même dépôt, ibid., pp. 77-81).

Enfin nous ne pouvons omettre de mentionner ici la petite Bible historiale mise en tête du Royal Ms. 2 B. VII, au Musée Britannique; elle est contemporaine de notre manuscrit. Les peintures, encloses ici dans un petit cadre rouge, sont également accompagnées de légendes en français; elles sont souvent très habiles, mais elles n'ont pas une aussi libre et large allure; elles témoignent d'un talent plus sobre, plus délicat, mais beaucoup moins puissant; elles appartiennent, en un mot, à un art qui semble hésiter un peu entre l'art franchement populaire et l'art aristocratique (cf. Warner, *Illuminated Manuscripts*, planches XXVII et XXVIII).

SECRETA SECRETORUM D'ARISTOTE

AUX ARMES DES PLANTAGENETS

ÉCOLE ANGLAISE — XIVe SIÈCLE

Planche XXIX

Planche XXIX. — Ms. 458 (feuillets 6 recto et 18 verso). — Ce manuscrit, exécuté en Angleterre au XIVe siècle, contient le texte du *Secreta secretorum* attribué à Aristote. Il commence par le prologue adressé par le traducteur (*Prologus translatoris libri Aristotelis de lingua arabica*), qui se nomme Philippe, à son évêque Gui de Valence, évêque de Tripoli. Les 84 miniatures et les encadrements dont il est orné

semblent dus à plusieurs artistes; plusieurs des peintures ne sont qu'esquissées. Les deux que nous reproduisons sont les meilleures de toutes et donnnent un excellent exemple du style anglais à cette époque. Huit écussons armoriés apparaissent dans la bordure inférieure des pages. Ce sont ceux des personnages suivants : 1. Geoffroi Plantagenet, duc de Bretagne et comte de Richmond, troisième fils de Henry II; — 2. Marguerite de France, sœur de Philippe le Bel, femme d'Édouard I[er]; — 3. Édouard I[er] d'Angleterre et Marguerite de France, qu'il épousa en 1299; — 4. Thomas de Brotherton, duc de Norfolk, fils aîné d'Édouard I[er] et de Marguerite, créé duc en 1316, mort en 1338; — 5. Edmond Plantagenet de Woodstock, second fils d'Édouard I[er] et de Marguerite, créé comte de Kent en 1321; — 6. Henry Plantagenet, troisième comte de Lancastre, second fils d'Edmond, premier comte de Lancastre; — 7. Edmond Plantagenet, premier comte de Lancastre, fils aîné d'Édouard I[er] (ou l'un de ses fils). Enfin, un de ces écussons renferme les armes royales d'Angleterre, telles qu'elles ont été fixées au commencement du XIII[e] siècle, sous le règne du roi Jean. Ces dernières ne nous apprennent rien; mais les sept premières prouvent que le volume a été possédé par un des personnages de la famille Plantagenet qui les ont portées. Pour lequel d'entre eux? C'est là une question délicate et que rien ne permet de résoudre d'une manière certaine. Il paraîtra cependant probable, si on relit les noms des personnages, que le manuscrit a dû être destiné à l'un des fils d'Édouard I[er] et de Marguerite de France.

La première page (feuillet 6 recto) est ornée d'une bordure qui consiste, à gauche, à partir du second médaillon du bas, en des feuillages appliqués sur un décor légèrement courbé à ses extrémités et découpé en dentelures inégales, aiguës comme des feuilles de houx, tout à fait caractérisques du style anglais de la fin du XIII[e] siècle et du commencement du XIV[e]. Cette ornementation se continue en haut de la page et jusqu'au quart environ de la partie supérieure de la bordure de droite. A gauche, à la naissance de la courbure, elle est interrompue par un petit médaillon quadrilobé où est représenté un personnage étrange, à tête d'homme, corps d'oiseau et grosses pattes armées de griffes, et qui a été emprunté, comme ses voisins, à quelque Bestiaire illustré. En haut, au centre, le décor principal se termine par deux anges sans ailes, figurés à mi-corps, affrontés, jouant l'un du violon et l'autre de la harpe; ils sont séparés par un bouquet de trois feuilles de lierre rattachées à une tige unique qui repose sur le cadre de la miniature.

Les autres parties de l'encadrement sont plus simples. Peintes en bleu, or, jaune, brun et rose, elles se composent d'ornements variés, la plupart géométriques; mais elles sont assez heureusement chargées de médaillons quadrilobés contenant des monstres plus ou moins fantastiques, échappés de quelqu'un des *Bestiaires* illustrés si communs à cette époque, coloriés en bleu, rouge, gris et orange, sur fond d'or : grand oiseau à tête de loup, ours, éléphant, hibou, chien et lion. Sur la bordure, à droite et à gauche, de chaque côté des écussons, une de ces petites scènes de chasse qu'aimaient tant les peintres du XIV[e] siècle : un lièvre fasciné par le renard qui s'élance vers lui. Les deux écussons, séparés par un gros ornement à arêtes vives, contiennent, le premier, les armes d'Angleterre; le second, celles de Geoffroy Plantagenet. Il est possible que l'exécution des écussons soit un peu postérieure à celle du manuscrit; peut-être ont-ils été ajoutés par quelque personnage qui l'aurait offert à l'un des membres de la maison royale d'Angleterre.

Le premier tiers de la page est occupé par la peinture de dédicace, malheureusement un peu endommagée. Cette peinture, sur fond d'or, est divisée en deux registres inégaux. Dans celui de gauche, sous une arcade gothique de « style décoré », assis sur un large siège, l'évêque revêtu de ses ornements sacerdotaux, manteau fauve bordé de vert, à col orange décoré de points blancs, robe blanche, la crosse à la main, regarde la scène qui se passe dans le second registre et qui n'est pas très facile à expliquer. On y voit un personnage habillé d'une robe orange, tête nue, s'appuyant sur une longue lance, agenouillé devant un vieillard qui porte un manteau bleu et une robe brune, et qui paraît lui remettre, avec force recommandations, un livre ou une lettre. Est-ce Aristote recevant une lettre d'Alexandre ou plutôt en remettant une à l'envoyé du roi? Je ne saurais le dire; mais il paraît certain que le vieillard représente le grand philosophe. Le cadre de la scène, comme l'encadrement principal, est peint en bleu, or, jaune, brun et rose.

Dans l'initiale D du texte figure un roi assis, couronné, tenant d'une main un sceptre terminé par un gros fleuron, et faisant de l'autre un geste oratoire. La petite initiale P du titre, qui est assez étrangement rejeté à droite, est d'or sur fond rose; le reste du titre est rubriqué.

La seconde page (feuillet 18 verso) est ornée d'un encadrement de même style, mais plus légèrement traité. En haut, comme dans la première, deux bustes d'anges musiciens sont affrontés; celui de gauche joue de l'orgue; une petite tête, probablement celle du souffleur, apparaît au dessus de l'instrument; celui de droite joue du violon. Entre les deux, un carré dans lequel est disposé un médaillon quadrilobé renfermant les armes royales d'Angleterre. Au centre de l'encadrement, à gauche, un griffon enroulé sur lui-même paraît être aux aguets : il rappelle le démon qui figure si souvent aux portes des églises gothiques. En bas, deux écussons sont séparés par un ornement très lourd, au centre duquel est peinte une tête de Christ assez médiocre. Le premier écusson contient les armes royales d'Angleterre; le second, celles d'Edmond Plantagenet, comte de Lancastre, fils aîné d'Édouard I[er], ou celles d'un de ses fils.

Une jolie scène occupe une partie de la page. Dans un cadre or, bleu et orange, et sur un échiquier or, bleu et violet foncé, elle représente un concert instrumental donné en présence du roi, qui, couronné, vêtu d'un manteau brun à fourrure blanche vairée et d'une robe orange, fait un geste d'admiration fidèlement répété par le premier de ses deux suivants. Les musiciens sont, au premier plan, un harpiste assis, habillé de lilas clair, deux trompettes dont les instruments sont ornés de flammes aux armes royales d'Angleterre, enfin un artiste qui joue de la flûte et frappe en même temps un tympanon ou une cymbale. Les personnages, sauf le roi et le harpiste, portent des vêtements peints en bleu, orange et brun.

Les deux peintures sont du style très caractéristique que l'on admire, dès le XIII[e] siècle, dans la Bible de William de Devon (WARNER, *Reproductions*, II, pl. X; *Illuminated Mss.*, pl. XIX), qui se développe vers la fin du même siècle dans le Psautier de John Grandison, évêque d'Exeter (*Reproductions*, II, pl. XI), dans le Psautier Tenison, lui aussi de provenance royale (*Illuminated Mss.*, pl. XXIV; cf. les dessins donnés dans *The Fine Arts Quaterly Review*, May 1863, pp. 77-96), et qui, au commencement du XIV[e] siècle, atteint son apogée dans l'Apocalypse de Greenfield, si analogue au manuscrit de Holkham (*Reproductions*, II, pl. XIII), et dans le Bréviaire écrit dans l'East Anglia, probablement dans le diocèse de Norwich, entre 1322 et 1325 (*ibid.*, II, pl. XIV). Le volume de Lord Leicester a d'ailleurs toutes chances d'avoir été recueilli dans le comté de Norfolk, soit qu'il provienne de Sir Edward Coke, soit qu'il ait été donné, par quelqu'un du pays, à l'une des descendantes du Lord Chief Justice, dont il porte l'ex-libris gravé et daté de 1701 : Cary Coke, femme d'Edward Coke de Norfolk.

BELLE BIBLE

PROVENANT PEUT-ÊTRE DE L'ANTIPAPE CLÉMENT VII

ÉCOLE DU NORD DE L'ITALIE — XIVe SIÈCLE

La Bible qui porte à Holkham Hall le n° 7 est un des plus beaux livres qui aient été exécutés dans la première moitié du XIVe siècle, vers 1340. Elle compte 508 feuillets qui, à l'exception des vingt derniers environ, contenant les *Interpretationes hebraicorum nominum*, sont tous décorés de la manière la plus riche et la plus éclatante. Elle serait dans l'état de conservation le plus parfait, si les marges inférieures de quelques feuillets n'avaient été mutilées par une main barbare et que les peintures ainsi disparues n'aient été remplacées, à une date tardive, par de médiocres décorations.

Le célèbre historien de Laurent de Médicis et de Léon X, William Roscoe, paraît avoir acquis ce magnignifique volume à Rouen, vers la fin du XVIIIe siècle. C'est au moins ce que l'on peut conclure de deux documents qui lui avaient été cédés en même temps que la Bible elle-même, rédigés tous deux en 1788 à la prière du possesseur, une certaine dame Jobé ou Jobey, qui appartenait peut-être à la famille de Gilles Jobez, procureur au Parlement de Rouen en 1697. Voici le texte de ces deux pièces :

MADAME,

Je vous renvoie votre Manuscrit; il est au moins du milieu du XIVe siècle. Je le crois même du XIIIe. Voici ce qui m'a paru le plus capable de le faire rechercher :

1° Il contient plusieurs variantes curieuses. Il met cinq livres d'Esdras, mais le Ve est formé des chapitres XV et XVI du IVe livre. De plus, Ps. XVII. 42 et Ps. LXXX. 17, il ponctue beaucoup mieux que notre Vulgate imprimée. Il écrit toujours *set* pour *sed ;* cette manière d'écrire est très ancienne, comme on le voit par Quintilien et par les grammairiens cités par Cassiodore. Mais la variante la plus intéressante est celle du Ve ch. de la Ire Épître de saint Jean, vv. 7 et 8 : *tres sunt qui testimonium dant.* Elle approche beaucoup de celle que porte un Ms. de Saint-Germain-des-Prés, lequel est de l'an 809, selon le P. Calmet. J'omets les autres variantes que j'y ai remarquées.

2° Il porte les armes de la maison des comtes de Genève : d'or à quatre points équipolés d'azure *(sic).* Il a appartenu au trop fameux Robert de Genève, d'abord évêque de Térouane en 1365, puis de Cambrai en 1368, puis Cardinal en 1371, enfin pape contre Urbain VI en 1378, comme on le voit par les ornements pontificaux qui accompagnent l'Écu qui est à la tête du volume. Il faudroit le confronter avec le manuscrit dont parle le P. Le Long dans sa *Biblioth[eca] Sac[ra].* On trouve à plusieurs endroits un chef surajouté, de gueule[s], avec deux clefs adossées d'argent passées en sautoir. C'est les armes de la maison de Clermont; peut-être cette Bible a-t-elle passé à quelqu'un de cette maison. Les Écussons des Comtes de Genève sont, ce me semble, d'une autre main que les miniatures du manuscrit. Car elles ont toutes transpassé et maculé le parchemin, ce que ne fait aucune des autres miniatures. Si cela est, le manuscrit pourroit bien être du XIIIe siècle. De plus, il y a plusieurs écus en lozanges, ce qui pourroit faire croire qu'il a appartenu à quelques filles de cette maison. L'écusson qui porte la tiare en cimier me paraît le plus récent.

Je suis en N. S. etc.

FRANÇOIS-XAVIER,
Capucin, Prêtre, Bibliothécaire du Monastère de Rouen.

Nous, Bibliothécaire du Roy, et de l'Académie de cette ville, assurons, quoyque sans attribution de qualité, avoir eü aux mains un certain temps, dans la Bibliothèque, une Bible latine *in-folio,* appartenant à Madame Jobé ; la quelle Bible Manuscrite, et ornée de belles et riches Vignettes, a été examinée par nombre de personnes curieuses et instruittes aux-quelles, ainsi qu'à nous, elle a paru être du XIV[e] siècle et d'une rareté peut-être unique.

Rouen, ce vingt-un d'avril mille sept-cent quatre-vingt-huit.

P. D. GREGEON,
Bibliothécaire du Roy et de l'Académie de Rouen.

De notre Monastère de Rouen,
le 24 d'Avril 1788.

On sait qu'en 1816 Roscoe fut obligé de se défaire de sa belle bibliothèque. Dans le catalogue de vente, la précieuse Bible est décrite en ces termes :

« Biblia Sacra, utrumque Testamentum, vetus et novum, veteri translatione ad Hebraicam, et Græcam, veritatem continens. Fol. Ms. on vellum, of the early part of the XIV[th] century.

« The volume is decorated with Historical Designs from subjects of the Old and New Testament, supposed to be executed by Giotto, or some artist of the school; he having been employed at Avignon under Clement V. in 1305, about which time this Ms. was written.

« It appears to have been considered, at a subsequent period, as a present worthy of the supreme Pontiff, on which occasion a new frontispice and title page were added, illuminated with gold and colours.

« Besides the Historical Miniatures, almost every page is decorated with arabesque ornaments, portraits, letters, etc. Independent of the value of this volume as exemplifying the state of art at a very early period, it is certainly one of the finest and most highly ornamented manuscripts of the Sacred Writings, which has been handed down to the present times.

« Bound in Blue Velvet, in a Morocco case, by J. Jones of Liverpool, who has discovered a method of restoring the foldings in vellum leaves of ancient MSS. to an equal surface, without injury to the writing.

(*Catalogue of the very select and valuable Library of William Roscoe, Esq.*, which will be sold by auction, by Mr. Winstanley, at his rooms in Marble Street, Liverpool, on Monday the 19th of August, and thirteen following Days (Sundays excepted)... 1816, in-8°, pp. 200-201, n° 1810).

Dans l'exemplaire de ce catalogue conservé à la Bibliothèque nationale de Paris, on a ajouté le prix dans la marge : *173. 10* et le nom de l'acheteur : *Ed. Rushton*; au contraire, dans l'exemplaire qui m'a été aimablement communiqué par M. Seymour de Ricci, on lit : *178. 10,* avec un renvoi à la marge inférieure, où on lit cette note intéressante : *Sold since to Mr. Coke of Norfolk for L. 210.* Rushton était sans doute un libraire : il a acquis à cette vente une douzaine d'articles. Lord Spencer et surtout le D[r] Heber, qui figurent parmi les acquéreurs, le dernier pour soixante numéros environ, ne paraissent pas avoir été tentés par ce splendide manuscrit. Wilbraham, qui craignait tant la concurrence du D[r] Heber pour les quatre manuscrits de Weingarten, paraît avoir eu de vaines inquiétudes : le recteur de Hodnet (Shropshire) n'avait guère d'yeux que pour les livres imprimés.

Dans les Bibles illustrées de la fin du XIII[e] et du commencement du XIV[e] siècle, la décoration est d'ordinaire extrêmement riche; mais elle offre toujours, dans son abondance et sa diversité déjà très remarquable, une symétrie monotone qui attire l'œil sans l'égayer. La Bible de Holkham fait partie d'une famille fort peu nombreuse qui se distingue avec un rare bonheur des autres exemplaires contemporains. Autant qu'il est possible de le savoir, il n'existerait que cinq de ces Bibles, qui se divisent assez nettement en deux groupes. Le premier ne compte que deux représentants : la Bible de Holkham et une autre Bible que m'a aimablement signalée M. Haseloff et qui est conservée à la Bibliothèque communale de Catane. Le second est formé par la Bible qui porte le n° 18 du fonds latin à la Bibliothèque nationale de Paris (VENTURI, *Storia dell' arte italiana*, vol. II, p. 498 et segg.; vol. V, pp. 1004-1006, fig. 774), par celle qui est classée sous le n° 18720 du Fonds additionnel au Musée Britannique (WARNER, *Guide to the Manuscripts,* éd. de 1906, page 141; *Reproductions*, I, planche XLIII), et enfin par un exemplaire conservé dans la bibliothèque capitulaire de Gerona (R. BEER, *Handschrifteschætze Spaniens*, Wien, 1892, pages 230-232; et surtout BRUTAILS, *Bible de Charles V et autres manuscrits du chapitre de Girone*, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1886, p. 637 et suiv.).

Ces cinq manuscrits, œuvres de copistes et d'artistes italiens, sont des livres de grand luxe et qui ont dû

être exécutés pour de très hauts personnages. On ne sait rien de la provenance ancienne des volumes de Catane et du Musée Britannique. Mais il est singulier que, sans preuves absolument décisives, les exemplaires de Lord Leicester et de la Bibliothèque nationale de Paris soient tous deux indiqués comme ayant appartenu à l'antipape Clément VII. Que Robert de Genève ait possédé une Bible qui devait être fort précieuse, le fait paraît incontestable; car, dans l'inventaire des livres du duc Jean de Berry dressé en 1416, on lit :

« Une belle Bible en latin, escripte de lettre boulonnoise, très bien historiée et enluminée d'ouvrage roumain, et au commencement du second feuillet a escript : *Spondet* [ou *Sponditque*], et par dessus les feuillets a escussons paints aux armes de feu pape Clement de Geneve et de celles de monseigneur; couverte de veluyau brodé, fermant à iiij fermoers d'argent doré, esmailliés aux armes de monseigneur; et par dessus a une chemise de drap de damas bleu doublé d'un tiercelin vermeil; laquelle avoit esté de monseigneur, et a esté recouvrée après le trespas de feu Mgr d'Orléans. . . . . 375 livres. » (Hiver de Beauvoir, *La librairie de Jean duc de Berry au château de Mehun-sur-Yèvre*, 1416. Paris, 1860, in-8°, p. 10).

Offerte par Clément VII, avec bien d'autres objets de valeur, à son parent par alliance le duc bibliophile, qui lui fit à Avignon une visite célèbre en 1384, cette dernière Bible, toutes vérifications faites, ne peut s'identifier ni avec celle de Holkham (premier mot du second feuillet : *scripturam*), ni avec celle de Paris (premier mot du second feuillet : *decore*). Impossible aussi de l'identifier avec l'exemplaire du Musée Britannique, dont le second feuillet commence par le mot : [*contem*]*plemur*, et avec celui de Catane, qui commence au second feuillet par les mots : *se mutuo*. Dès lors, aucun doute ne semblait possible : la Bible du duc de Berry devait être la même qui porte aujourd'hui à la Bibliothèque Apostolique les n°s 50 et 51 du fonds latin Vatican, et qui, donnée au duc par Clément VII, est arrivée à Rome, probablement avec d'autres manuscrits d'Avignon, au moins dès la seconde moitié du xvie siècle, où elle reçut les n°s 2943 et 2944 (Vatasso et Franchi de' Cavalieri, *Codices Vaticani latini*. Romae, 1902, t. I, pp. 58-63; Delisle, *Cabinet des Manuscrits*, t. III, p. 171). Mais là aussi, mon espoir a été déçu : Mgr Giovanni Mercati a bien voulu m'informer que le second feuillet du premier volume commençait par les trois dernières lettres du mot : [*cotidi*]*ana*. D'ailleurs, ce n'était pas là la seule Bible dont l'antipape eût fait don au duc de Berry; celui-ci en offrit, en 1404, à la Sainte-Chapelle de Bourges, une autre encore que l'inventaire décrit en ces termes :

« Une Bible en dix volumes, chascun à quatre fermoers, couvert d'un drap de soye pareil; lesquels furent donnés audit Mons. le duc par feu pape Clement de Geneve, que Dieu absoille. » (Hiver de Beauvoir, ouvrage cité, p. 91; Delisle, t. III, p. 115).

Mais le silence de cette mention au sujet des peintures nous autorise à croire que le volume n'avait que des initiales décorées, et nous n'avons donc pas à nous en occuper ici. Il en est de même du manuscrit n° 275 du fonds Burney, conservé au Musée Britannique, qui contient des œuvres de Priscien, Cicéron, Boèce, etc., et qui avait primitivement appartenu au pape Grégoire XI; il porte à la fin cette mention : « Ce livre est au duc de Berry et d'Auvergne, conte de Poitou et d'Auvergne, et li donna Pape Clemant de Geneve, l'an mil .CCC. IIII.^xx^ et VII. » (J. Forshall, *Catalogue of Manuscripts in the British Museum*. New Series. Volume I, part II. *The Burney Manuscripts*. London, 1840, in-folio, p. 69, col. 2).

On peut admettre que Clément VII, qui, au dire du moine de Saint-Denis, chercha à éblouir le duc de Berry par l'étalage de ses trésors, ait possédé un certain nombre de Bibles de luxe, et rien ne s'opposerait, en principe, à ce que les Bibles de Holkham et de Paris provinssent, comme celles du duc Jean, de ses riches collections. Par malheur, le doute est au moins permis. La Bible de Paris n'est attribuée à l'antipape que par un feuillet calligraphié au xviie ou au xviiie siècle, au moment où elle était entre les mains du cardinal Louis-Antoine de Noailles, archevêque de Paris de 1695 à 1729. Celle de Holkham Hall n'a reçu, au plus tôt, les armes des comtes de Genève que vers la fin du xvie siècle, où elle a été en outre augmentée de deux beaux feuillets, dont les peintures, de tons très clairs et très vifs, rappellent le style d'Apollonio Bonfratelli

de Capranica (cf. l'Addit. Ms. 21.412, au Musée Britannique, feuillets 36-44). Le premier de ces deux feuillets représente les armes de Clément VII supportées par saint Pierre et saint Paul; le second contient le titre du volume, tracé en capitales rouges et noires et entouré de jolis petits tableaux représentant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. D'autre part, il est très visible que les armes renfermées dans la partie ancienne du volume ont été peintes en surcharge, et il semble bien que cette surcharge n'ait pas été la première. Si ce dernier fait pouvait être établi d'une manière certaine, on en pourrait conclure assez légitimement que le possesseur du XVIe siècle, en revenant une fois de plus sur ces armes, n'aurait fait que remettre en place celles qui figuraient primitivement dans les écussons. Mais, si séduisante que soit cette hypothèse, elle demanderait à être appuyée par un document irréfragable. Tout ce que nous pouvons avancer, c'est que, jusqu'à preuve contraire, la Bible de Holkham Hall peut être considérée avec assez de vraisemblance comme ayant fait partie des trésors de l'antipape Clément VII. On peut en dire autant de la Bible de Paris.

Un autre problème, plus intéressant et non moins difficile, est celui de l'origine artistique de ces Bibles. Cette question, qui n'est pas encore entièrement résolue, a déjà attiré l'attention de M. Arthur Haseloff, de M. le comte Erbach de Fürstenau et de M. Adolfo Venturi; mais jusqu'ici ce dernier seul a publié quelques utiles indications (*Storia dell' arte italiana,* vol. V, loc. cit.).

Pour M. Venturi, il serait à peu près prouvé que le second groupe de ces Bibles, probablement plus ancien et encore très byzantinisant, a été exécuté à Bologne ou dans les régions voisines de cette ville. Après une sérieuse étude de la Bible qui figure sous le n° 20 dans le fonds Vatican latin (datée par erreur du XVe siècle dans le catalogue imprimé), le savant critique ne doute pas du caractère bolonais des peintures qu'elle renferme; et il est certain que la décoration marginale, les initiales remplies de scènes, les personnages superposés les uns aux autres, les médaillons en séries rappellent très fortement la Bible de Paris. M. Venturi tire les mêmes conclusions de l'examen du manuscrit conservé à la Vaticane sous le n° 629 du fonds Palatin et qui offre, lui aussi, de très frappantes analogies avec le volume de la Bibliothèque nationale. De plus, une des élèves du professeur italien, Mlle Lisetta Ciaccio, a récemment attiré mon attention sur la Bible qui constitue le n° 22 du fonds latin de Paris et qui portait des armes malheureusement détachées par le ciseau de quelque vandale (d'autres armes, peut-être fantaisistes, figurent au bas du feuillet 192). Ce volume semble encore plus ancien; les couleurs y sont mates, l'or y est rarement employé; les corps nus, si fréquents dans la Bible n° 18 et dans celle de Gerona, ne font que commencer à apparaître; mais la parenté avec le second groupe de nos Bibles n'est guère discutable. Or ce manuscrit porte, à la fin (feuillet 432 v°), une note qui corrobore l'opinion de M. Venturi : « Nos Cardinalis et Rugerınus fratres de Forlivio et nunc Bononie moramur [*lisez* morantes] presentem Bibliam scripsimus invicem domino Fredolo de Sancto Bonetto, canonico Magalonensi, in civitate Bononie ». Si nous rapprochons de cette note celle qui se lit au feuillet 493 verso de la Bible de Gerona : « Magister Bernardinus de Mutina fecit », on voit que nous nous retrouverons encore, sinon à Bologne même, du moins en pleine Émilie. En outre, M. Warner, dans une des notices qu'il a consacrées à l'Addit. Ms. 18.720, dit qu'il a été écrit en Italie, « probablement à Bologne » (*Guide*, 1906, p. 141, n° 129; cf. *Illuminated Manuscripts*, pl. XXXVIII; *Reproductions*, I, pl. XLIII). Toutes ces données s'accordent singulièrement avec le séjour en Romagne du cardinal Robert de Genève, le futur antipape Clément VII, qui y vint comme légat apostolique en 1371; c'est alors sans doute qu'il admira les belles Bibles des artistes de la région et qu'il éprouva le désir d'en acquérir quelques exemplaires d'élite.

Du premier groupe on ne connaissait jusqu'ici qu'un unique représentant, la Bible de Holkham Hall; on en compte aujourd'hui deux, grâce à la découverte faite par M. Haseloff à la Bibliothèque communale de Catane. Tous deux appartiennent sûrement à la même école, presque certainement au même atelier, quoique M. Haseloff, dans une lettre qu'il a bien voulu m'écrire à ce sujet, n'ose pas affirmer qu'ils soient l'œuvre d'un seul et même artiste. Le caractère de leurs peintures est beaucoup plus difficile à déterminer que celui du second groupe. Il est vrai que dans le manuscrit de Lord Leicester, on constate, dans la décoration marginale,

des analogies évidentes avec les manuscrits de ce second groupe, et que l'on y retrouve même des traces de la technique bolonaise, comme la teinte verdâtre des carnations. Mais, dans son ensemble, le style a subi un profond changement. Non seulement le nu, si cher aux artistes des Bibles de Paris et de Gerona, a presque entièrement disparu; non seulement on n'y voit plus ces personnages drapés, couchés, debout, dans les attitudes les plus variées, interrompant de leurs élégantes silhouettes la tige des bordures, mais encore on remarque que tout l'effort du peintre s'est porté sur la composition savante de scènes plus compliquées et sur la brillante harmonie des plus vives couleurs. La parenté des deux groupes est indiscutable, mais le premier n'est plus pour le second qu'un point de départ. Le problème à résoudre ici est sans nul doute une question d'influence, et, comme toute question d'influence, il est extrêmement délicat et périlleux. Cependant on verra plus bas (texte de la planche XXXII) que l'on peut relever, dans la même page, deux réminiscences possibles de l'œuvre de Giotto. Étant donné le retard sur les autres régions de l'Italie que paraît avoir subi au XIV[e] siècle l'école de peinture bolonaise, étant donné surtout l'éclatant succès de l'école toscane depuis le commencement du siècle, on pourrait croire, sans excessive témérité, que la première a tenté de se renouveler et de se perfectionner aux sources vives de la seconde. Très hardiment, l'un des premiers historiens anglais de l'art toscan, William Young Ottley, qui vit la Bible de Holkham Hall en 1813, l'attribuait à un élève de Giotto. C'était aller trop vite et trop loin; car M. Adolfo Venturi, que j'ai consulté à ce sujet, inclinerait à reconnaître dans les peintures de ce volume la main d'artistes milanais travaillant sous l'influence de l'école allemande. Une étude plus approfondie de cette série de Bibles viendra bientôt, sans doute, jeter sur ces obscurités une lumière définitive.

Mais un point semble bien acquis dès à présent grâce aux études de M. Venturi et de ses disciples. C'est qu'il existait, peut-être dès la fin du XIII[e] siècle, à Bologne et dans les régions limitrophes, une école de miniaturistes qui a produit des chefs-d'œuvre, particulièrement des Bibles, et dont la renommée avait attiré l'attention des princes et des riches prélats. Frédol de Saint-Bonnet, le cardinal Robert de Genève en furent les illustres clients. Charles V, voyant une de ces Bibles à Saint-Lucien de Beauvais, ne put se tenir de l'acheter, et s'il la prêta ensuite à l'évêque de cette ville, Jean de Dormans, il eut soin de se la faire rendre après la mort de l'emprunteur, en 1373 : c'est celle, qui, entrée dans les collections du duc de Berry en 1383, donnée un peu plus tard à l'archevêque de Saragosse, Dalmace de Mur, envoyé du roi d'Aragon, à la cour de France, fut léguée par lui, en 1456, au chapitre de Gerona, son ancienne ville épiscopale. (Delisle, *Cabinet des Manuscrits*, t. III, p. 115; Brutails, travail cité, p. 637).

Planche XXX (feuillet 1). — Cette merveilleuse page orne le début de la lettre de saint Jérôme à Paulin qui se trouve en tête de toutes les Bibles hiéronymiennes. Le décor très développé de l'initiale F n'a rien d'insolite : presque toutes les Bibles de grand format offrent, surtout à partir de la fin du XI[e] et du commencement du XII[e] siècle, cette particularité frappante dont le manuscrit de Holkham offre un bel exemple. Ce qui est notable ici, c'est la manière dont les personnages sont disposés dans l'ornementation, avec une variété, un charme que relèvent encore la fraîcheur et l'éclat des couleurs.

La lettre F s'étend sur toute la longueur du texte. Ses deux petites hastes supérieures sont recouvertes en leur centre par un tableau. A l'extrémité inférieure de la grande haste sont reliés par un feuillage conventionnel deux médaillons qui devaient être primitivement réunis par un ornement analogue, recouvert ensuite par un écusson.

Le tableau central appliqué sur les deux hastes supérieures de l'initiale F se compose de deux arcs en plein cintre surmontés d'un joli clocher émergeant d'une tour et lui-même flanqué de deux clochetons, qui sont séparés de lui par deux fleurons. Entre les deux arcs, dans un médaillon, une tête se présente de face. Toute cette architecture est de couleur blanche légèrement teintée de sépia.

L'espace compris dans l'intérieur des deux arcs est divisé en deux registres, séparés par une bande rouge et or, et où sont peintes trois scènes destinées à illustrer la lettre de saint Jérôme à Paulin. Le premier, en haut,

comporte deux scènes distinctes. A gauche, un évêque, nimbé d'or, coiffé d'une mitre blanche brodée d'or, vêtu d'un manteau rouge et d'une robe bleue, est assis dans une chaire basse, semi-circulaire. Il paraît s'entretenir avec un clerc qui, debout, vêtu d'une robe bleu foncé, tient un livre rouge. Au dessous du plafond bleu foncé est disposé un rideau vert foncé à bordure rouge, festons blancs et franges d'or. A droite, un personnage à barbe blanche, la tête recouverte d'une coiffe noire, vêtu d'une robe violacée à manche brune, est assis dans une petite chaire brun clair et occupé à écrire un livre tout grand ouvert devant lui sur une table de même couleur que la chaire et reposant sur un sol gris noir. C'est sans doute SAINT JÉRÔME lui-même. — Le registre inférieur, bien que séparé en deux par une colonne comme le registre supérieur, ne contient qu'une seule et même scène. A gauche, un évêque, tout semblable à celui qui vient d'être décrit, présente un livre rouge à trois clercs qui, venant de droite, s'avancent vers lui avec empressement. Le premier d'entre eux, dont la couronne de cheveux est blonde et dont le manteau rose laisse entrevoir une robe vineuse, tend les mains pour recevoir le livre que lui présente l'évêque; le second est vêtu d'une robe verte et d'une coiffe blanche; le troisième, coiffé de même, habillé d'une robe violacée, porte un livre rouge. Au second plan, une table, recouverte d'une étoffe verte à dessins bleus, jaunes et rouges.

Le petit tableau est orné, en bas et à gauche, de deux bandes rouge vineux dont la seconde est terminée par un feuillage bleu clair; à droite, d'une sorte de palme dont l'extrémité est bleu clair et la tige rouge vineux. A gauche, sur le fond bleu de l'initiale se détache une délicate figure nue, de profil, debout, coiffée d'un bonnet d'or à longue pointe terminée par un flocon. Elle lève très haut le bras pour atteindre le feuillage qui décore la partie supérieure de la lettre. A droite, toujours sur fond bleu, se lit en semi-onciales d'or superposées le commencement de l'adresse de l'épître à Paulin : [F]RA|TE R AM | BR|OS|SI|VS. Ces lettres sont séparées de la palme par une baguette rouge vif.

Toute la partie inférieure de la haste verticale est remplie par huit registres superposés, dont quatre contiennent des personnages assis et occupés à écrire. Ces personnages s'enlèvent sur un fond bleu très foncé tirant au violet, décoré de très légers rinceaux blancs et circonscrit par des filets blancs en forme d'hexagone; mais l'hexagone est en réalité un losange dont les extrémités, peintes en or, s'engagent, en le débordant, dans un cadre rose à fond d'or et à bordure rouge vif, de forme carrée. Le premier des petits personnages — sans doute les quatre ÉVANGÉLISTES — est vêtu d'une robe verte; comme les trois suivants, il tient dans ses mains le calame et le grattoir, et il est assis devant une table brun clair où le livre est ouvert; comme le troisième, il lève la face vers le ciel d'où il attend l'inspiration. Le second, qui, comme le quatrième, est en train d'écrire, porte une robe rose; le troisième, une robe verte, à l'exemple du premier; le quatrième, une robe violacée. A la différence des autres, ce dernier est coiffé, et son bonnet est de la même couleur que son vêtement.

Les quatre autres registres de la haste, qui sont distribués au dessous des personnages, sont rectangulaires. Sur un fond alternativement vert foncé (1 et 3) et rouge vineux (2 et 4), on y voit se croiser deux sortes d'ellipses sobrement ornées et dont le centre est décoré d'une marguerite. Ils sont latéralement complétés par des feuillages à rinceaux qui, sur les fonds verts, sont rouges en haut et violets en bas (1 et 3, à gauche), et inversement (1 et 3, à droite); sur les fonds vineux au contraire, ces feuillages sont jaunes et verts (2, à gauche, et 4, à droite), et verts et jaunes (2, à droite, et 4, à gauche). L'extrémité inférieure du décor elliptique de la partie centrale se termine, pour le dernier de ces rectangles, en une corolle renversée d'où sort une large feuille, bleu vif et or, qui va rejoindre la décoration du bas de la page.

Cette décoration se compose, comme nous l'avons dit, de deux médaillons ornés extérieurement de feuillages dont la forme rappelle la lettre M. Y aurait-il quelque rapport entre cette lettre, si l'artiste a réellement voulu figurer un M, et la marguerite qui orne le centre des registres rectangulaires de la haste? Y aurait-il là une allusion au prénom du personnage pour lequel le livre aurait été fait? C'est là une hypothèse que je crois devoir indiquer, sans oser y attacher beaucoup d'importance. Le décor des médaillons est d'une extraordinaire variété de teintes, rouge vineux, vert foncé, vert clair, bleu, violet gris, or, rouge cerise, rose, etc., qui, loin

de produire un effet confus ou criard, sont disposées avec une merveilleuse entente de la gamme colorée. Dans le médaillon de gauche, sur un fond bleu vif comme toujours, la tête ceinte d'un nimbe d'or bordé de points blancs et coiffée de noir, un vieillard à barbe grise, vu de profil, vêtu d'une robe gris noir, lève les yeux vers le ciel; il tient de la main droite un rotulus blanc légèrement teinté de brun, et du bras gauche esquisse un geste oratoire. Il offre une certaine ressemblance générale avec le saint Jérôme écrivant qui figure en haut de la même page, et c'est peut-être, en effet, SAINT JÉRÔME que l'artiste a eu l'intention de peindre, mettant ainsi le traducteur en face du plus vénérable des auteurs de la Bible, Moïse. Car c'est MOÏSE qui, nimbé d'or, vu de trois quarts, levant aussi les yeux vers le ciel, remplit le médaillon de droite. Il porte un manteau rose et une robe bleue tirant sur le violet; sa barbe est grise, et ses cheveux, pareillement gris, portent au sommet une flamme rouge. De ses deux mains il tient un rotulus ouvert.

Ces deux médaillons étaient très probablement reliés, à l'origine, par un décor de feuillage sur lequel on a plus tard peint un écusson. Cet écusson, dont nous avons parlé plus haut, présente une particularité. Les dix espaces formés par le champ et les pièces portent chacun une ou deux lettres ou chiffres qui, réunis, forment l'inscription : CLEMENS PP VII. Je n'en ai pas remarqué d'autre exemple dans le manuscrit.

Les deux colonnes du texte sont séparées par une tige violet gris ornée de feuillages peints en vert, rouge vif, rose vineux, bleu, vineux foncé. A cette tige se rattachent les deux petites initiales Q et N. La première est sur fond d'or, avec un léger encadrement noir à points blancs; le corps de la lettre est rouge vif, l'intérieur bleu, avec décor blanc et violacé, relevé d'un peu de brun; la queue de la lettre, inversée pour s'enrouler autour de la tige centrale, est de couleur vineux, avec un filet blanc. Le N est sur un fond bleu orné d'une ligne blanche; l'appendice qui en haut rattache la lettre à la tige est rouge vif, et celui d'en bas, vineux; le corps de la lettre est peint en or, et l'intérieur en vineux foncé, avec feuillages verdâtres et blancs.

Quand j'aurai ajouté que la grande haste verticale se termine par des globules d'or et que quatorze autres globules d'or complètent l'ornementation, j'aurai achevé de décrire de mon mieux cette page charmante dont l'harmonie est d'autant plus merveilleuse qu'elle est formée d'éléments plus complexes.

PLANCHE XXXI (feuillet 83 verso). — Le décor est du même genre que celui des feuillets déjà décrits. La tige de la marge de droite est interrompue par une grande initiale F, première lettre du mot *Factum* qui commence le second livre des Rois. L'initiale, sur fond d'or, est vineux clair pointillé de blanc, sauf le feuillage d'en haut qui est bleu, le feuillage terminal de la haste horizontale qui est également bleu, le bas de la haste verticale qui est rouge, à points et rinceaux blancs, et elle est ornée, à son extrémité supérieure, d'une feuille vert jaune.

Dans la panse de la lettre, arrondie par le haut en forme de voûte, une troupe de six cavaliers, armés de casques bleus, charge vers la droite. Le premier d'entre eux, une épée nue à la main, monté sur un cheval blanc, est vêtu d'une tunique rouge vif et or et de jambarts bleus; près de lui, au second plan, son compagnon, armé d'une cuirasse vineux, d'une lance bleue et d'un bouclier rouge, chevauche un destrier brun. Derrière eux, un troisième porte une cuirasse verte et monte un cheval brun clair que l'on aperçoit à peine; il porte une oriflamme rouge où est brodée une inscription en caractères fantaisistes de couleur blanche. Des trois autres on ne distingue guère que les casques, et pour l'un d'entre eux, une partie de la cuirasse.

Devant ce groupe vainqueur tombe ou fuit un groupe de vaincus. Au premier plan, un roi est affaissé sur ses genoux et ses mains : barbu, couronné d'or, armé d'une cuirasse verdâtre, d'une cotte de mailles et de jambarts bleus, chaussé de rouge, il se précipite sur son épée. Un guerrier, habillé d'une tunique rouge et or et de chaussures noires, paraît se pencher sur lui pour le poignarder. Derrière eux, un mort, coiffé d'un chapeau bleu et vêtu d'une robe vineux, est étendu sur le sol vert d'eau et vert foncé. Au second plan, un autre guerrier debout porte un bouclier violacé et, tenant dans sa main une épée courte, se retourne vers l'ennemi qui le poursuit; au fond, un cheval brun jaune, à selle rose, s'enfuit après avoir perdu son cavalier.

Bien que cette scène soit peinte en tête du second livre des Rois, il est certain qu'elle correspond aux versets 1-6 du chapitre XXXI et dernier du livre premier. Le groupe de cavaliers représente l'armée des PHILISTINS AU

mont Gelboë (versets 1 et 2); le tué figure Jonathas, l'un des fils de Saül (verset 2; cf. II, 11, 4, 5, 12); le roi tombé, c'est Saül, qui, après avoir vainement prié son écuyer de le frapper de son glaive, se jette sur son épée (verset 4); et le soldat qui se tient debout près de lui, c'est l'écuyer qui va se poignarder (verset 5). L'artiste s'est donc attaché de très près au texte qu'il devait traduire. Le seul changement qu'il y aurait apporté, ce serait l'introduction du guerrier qui se penche sur Saül et paraît le frapper; mais ce personnage est l'Amalécite qui, aux versets 9-10 du premier chapitre du second livre des Rois, annonce à David qu'il a tué le roi sur les instances de Saül lui-même : *Stansque super eum, occidi illum* (verset 10). Le peintre n'a donc rien inventé : il s'est borné à rapprocher les deux passages pour donner à son œuvre un caractère plus dramatique.

La décoration du bas de la page est renfermée dans un encadrement de tiges et de feuillages tout semblables à ceux de la marge de gauche et de l'entrecolonnement. Elle se compose de deux petits tableaux rectangulaires, sur fond bleu foncé, qui représentent l'Amalécite devant David et sa mise à mort sur l'ordre du roi.

Mettant un genou en terre, le jeune Amalécite offre au roi un objet qui doit être le diadème et peut-être aussi l'*armilla* de Saül : *et tuli diadema quod erat in capite ejus, et armillam de brachio illius, et attuli ad te Dominum meum huc* (verset 10). Il porte une robe violet clair, des chausses rouges et des souliers noirs. Couronné d'or, vêtu d'un manteau rouge vif et or, David apparaît sous la figure d'un vieillard à barbe et à cheveux blancs. Il est assis sous un édicule gris ardoise; le dessous du toit est noir avec boiserie brun clair; au fond est pratiquée une petite fenêtre trilobée garnie d'un vitrail bleu. Derrière David, qui ramène ses mains sur sa poitrine en signe de surprise, est tendue une tapisserie bleue pointillée de blanc, brodée d'or et bordée de rouge. Les chaussures royales sont vertes, ainsi que le coussin où elles reposent. Autour de l'Amalécite se pressent, à gauche et au second plan, les courtisans et les gardes du roi. Le premier vieillard porte un capuchon blanc, un manteau jaune clair, une robe rose, des chausses bleues et des souliers noirs; il se serre douloureusement les mains. Derrière lui se tient un jeune homme, dont le visage semble exprimer l'étonnement; il est habillé d'un manteau rouge, d'une robe verte et de souliers noirs; ses jambes paraissent nues. Un second vieillard adresse la parole au premier; sa robe, bleu clair, est ornée de parements noir, blanc et or. Près de lui, un guerrier, armé d'une cuirasse rose et d'un bouclier rouge vif et or. Des autres personnages, courtisans et gardes, on n'aperçoit guère que le sommet de la tête et les casques. (*Rois*, livre II, chapitre I, versets 2-10).

Dans le second tableau, en un cadre rouge brique et or à légers rinceaux blancs, très habilement relié à la décoration du reste de la page, David est assis dans un fauteuil blanc, dont le bras et la plinthe sont rouges, et le dossier garni d'une tapisserie bleue à diagonales d'or et points blancs. Vêtu d'un manteau jaune clair à parements décorés d'or, de blanc, de rouge et de noir, et d'une robe rouge vif et or retenue à la taille par une ceinture vert foncé, les pieds chaussés de vert clair et posés sur un coussin bleu foncé, le roi étend la main pour donner l'ordre de mettre à mort l'Amalécite. A l'appel de son maître, le garde, armé d'un casque et d'une cuirasse, vêtu d'une tunique rose à bordure bleue, frappe de son épée le malheureux messager; celui-ci tombe tout de son long, la face contre terre, au pied d'une montagne vert foncé et vert clair que couronne un arbre vert, gris noir et or (*Rois*, II, verset 15). Des deux gardes qui sont debout derrière le fauteuil royal, l'un porte une cuirasse rose, l'autre une cuirasse bleue; au dessus de leur tête apparaissent les casques de leurs compagnons. A gauche du roi, un personnage à tunique violet clair, jambes nues, échange ses impressions avec un courtisan plus jeune, barbu comme lui, qui est habillé d'un manteau rouge vif et or, d'une tunique bleu clair à parements noir, rouge et or, et de chausses bleues. Entre les deux, le buste d'un troisième assistant, vêtu d'une tunique verte.

Ces deux petits tableaux devaient être reliés en leur centre par un feuillage qui a disparu plus tard sous un écusson carré surmonté des deux clefs blanches (voyez plus haut, p. 44).

Planche XXXII (feuillet 108). — A la grande initiale P, première lettre du mot *Prevaricatus* par quoi commence le quatrième livre des Rois, se rattache l'ordinaire tige, très sobrement ornée de feuillages et de

nœuds, qui se ramifie, en haut, de chaque côté, et qui, en bas, s'épanouit en un large rectangle décoré dans le même goût.

L'initiale, de couleur vineuse, avec rinceaux blancs, se détache sur un fond d'or. Les feuillages qui en ornent les extrémités sont, en haut, bleus, verts et jaune clair; en bas, rouge vif, bleu noir, vert et jaune clair. La haste verticale se termine par deux petits rectangles superposés où de petites scènes sont peintes sur l'habituel fond bleu foncé. Dans la première, sur un sol brun clair, l'ange, nimbé d'or, vêtu d'un manteau jaunâtre et d'une robe rose, chaussé de noir, tient un objet rouge, peut-être un rotulus, et adresse la parole à Élie de Thesbé, dont les cheveux sont grisonnants et qui porte une robe violacée à ceinture jaunâtre : *Angelus autem Domini locutus est ad Eliam Thesbiten, dicens : Surge, et ascende in occursum nuntiorum regis Samariæ* (*Rois*, livre IV, v. 3). Dans le second rectangle, on voit Élie, vêtu de la même robe, invoquant le feu du ciel qui, rouge foncé, fond sur les envoyés du roi Ochozias et les dévore en présence de l'homme de Dieu : *Misitque* [*Ochozias*] *ad eum* [*Eliam*] *quinquagenarium principem. Qui.... ait : Homo Dei, rex præcepit ut descendas. Respondensque Elias dixit quinquagenario : Si homo Dei sum, descendat ignis de cælo, et devoret te, et quinquaginta tuos. Descendit itaque ignis de cælo, et devoravit eum, et quinquaginta qui erant cum eo* (*Rois*, livre IV, v. 9 et 10). Le cadre, rouge brique, est séparé du fond par des filets blancs.

Sur le fond bleu de la panse de l'initiale s'élève un édifice crénelé, peint en rouge; d'une large baie noire un homme tombe, couronné d'or, vêtu d'un manteau jaune clair, à parements bleus et rouges, et de chausses rouges, et entraîne dans sa chute le cadre jaune de la fenêtre; c'est le roi Ochozias : *Ceciditque Ochozias per cancellos cenaculi sui, quod habebat in Samaria, et ægrotavit* (*Rois*, livre IV, ch. II, v. 2).

Dans la décoration inférieure, trois scènes sont disposées, deux, à droite et à gauche, dans des rectangles, et la troisième, au centre, dans un cercle.

Le cadre rectangulaire de la première, formé de quatre bandes peintes en bleu, or, bleu et violet, contient une représentation de la MORT D'OCHOZIAS. Étendu sur un lit rouge vif, or et blanc, posé sur une sorte de piédestal brun clair, le roi vient d'expirer; près de lui, un personnage en robe rose se prend la tête à deux mains et donne les signes du plus violent désespoir. Au pied de la couche funèbre se tient un groupe de cinq personnes, dont la première, un vieillard, en robe violet clair à ceinture blanche, Élie lui-même, étend la main vers le mourant. Derrière lui se voit un personnage vêtu d'un manteau jaune clair, d'une robe violette et de chausses rouges; il est coiffé d'un casque bleu. Entre les deux, un guerrier à cuirasse verte. L'habituel fond bleu a disparu, par suite de la disposition de la scène : le plafond de la salle est violet brun, et toute la partie visible du mur est tendue d'une tapisserie alternativement bleue à motifs rouges et rouge à motifs bruns et blancs. Ici encore, le peintre a exactement traduit le texte biblique : *Et locutus est* [*Elias*] *ei* [*Ochoziæ*] *: Quia misisti nuntios ad consulendum Beelzebud Deum Accaron....., ideo de lectulo super quem ascendisti, non descendes, sed morte morieris. Mortuus est ergo juxta sermonem Domini, quem locutus est Elias, et regnavit Joram frater ejus pro eo.... : non enim habebat filium* (*Rois*, livre IV, ch. I, v. 16 et 17). Si j'ai cité le second de ces versets, c'est pour fixer l'identité du personnage qui se lamente au chevet d'Ochozias : il représente évidemment Joram, le neveu et le successeur du roi qu'il assiste à ses derniers moments.

Le médaillon, formé de quatre bandes concentriques jaune brun, jaune clair, jaune brun et violet, nous montre, sur un fond bleu orné de rinceaux blancs, ÉLIE en robe violet clair, ravi au ciel sur un char de feu, rouge vif et or. Sur les deux rives, d'une teinte jaunâtre et vert foncé, d'un fleuve vert bleu, qui est le Jourdain, trois personnes contemplent ce merveilleux événement. Le premier, à gauche, porte un manteau rose et une robe bleue; celui qui lui fait face, à droite, un manteau jaune clair et une robe violet clair; le troisième, dans le cadre, un manteau vert et une robe bleue. Comme le texte le prouve, le personnage isolé est Élisée; les deux autres représentent les cinquante fils des prophètes : *Et quinquaginta viri de filiis prophetarum secuti sunt eos* [*Eliam et Eliseum*], *qui et steterunt e contra longe : illi autem ambo stabant super Jordanem. Tulitque Elias pallium suum, et involvit illud, et percussit aquas, quæ divisæ sunt in utramque partem, et tran-*

sierunt ambo per siccum. .... Cumque pergerent [*Elias et Eliseus*], *et incedentes sermocinarentur, ecce currus igneus et equi ignei diviserunt utrumque : et ascendit Elias per turbinem in cælum* (*Rois*, livre IV, ch. II, v. 7-8 et 11).

Enfin le second cadre rectangulaire, qui est formé d'une ligne noire, d'une bande d'or et d'une bande jaune clair, renferme, sur un fond bleu, un épisode militaire, le SIÈGE D'UNE VILLE. Sur la terre jaune clair et brun clair, un roi couronné d'or, vêtu d'un manteau jaune clair et d'une armure bleu clair, s'avance, sur un cheval blanc harnaché de rouge, vers une ville dont on aperçoit les remparts de brique rouge et brune; l'un des assiégés lance des pierres à l'ennemi. Le prince est suivi d'un guerrier vêtu d'un casque et d'un gorgerin bleus, d'une cuirasse rose, et monté sur un cheval brun; d'un autre cavalier on ne distingue guère que le casque et la croupe de son cheval gris foncé. Devant la porte de la ville, deux archers, dont l'un porte une cuirasse violet clair, lancent des flèches aux défenseurs groupés sur la muraille. Plus près, obéissant aux ordres du roi, un soldat, vêtu d'une cuirasse verte, allume à la porte et aux tours grisâtres un grand feu rouge vif et jaune d'or. Au fond se dressent les tentes des assiégeants, blanches avec des ornements rouges. Les eaux d'un fleuve bleu vert coulent au bas de la scène. Il faut sans doute voir là l'illustration des versets 19 et suivants du chapitre III du même livre des Rois, c'est-à-dire l'entreprise des rois d'Israël, de Juda et d'Édom contre Moab : *Et percutietis* — dit Élisée — *omnem civitatem munitam et omnem urbem electam... Venerunt igitur qui vicerant, et percusserunt Moab. Et civitates destruxerunt..., ita ut muri tantum fictiles remanerent : et circumdata est civitas a fundibulariis, et magna ex parte percussa.*

Nous avons vu plus haut que William Young Ottley avait été fortement tenté d'attribuer les peintures de ce volume à un artiste de l'école de Giotto. Peut-être la page qui vient d'être décrite est-elle l'une de celles qui l'ont le plus engagé à émettre une telle opinion. Ottley connaissait d'une manière rare pour son temps les œuvres de l'ancienne école florentine, et il avait probablement remarqué ici, dans l'initiale et dans le médaillon central, des souvenirs presque évidents de certaines compositions du maître toscan et de ses disciples. Une des fresques de la basilique inférieure d'Assise représente la jeune fille tombant, à Rome, d'une haute fenêtre et sauvée par saint François ou par le franciscain Raho. Dans la fresque comme dans la miniature, la victime tombe les bras en avant, dans une attitude presque identique; l'édifice est crénelé, la fenêtre à plein cintre; il ne manque, dans la fresque, que le détail pittoresque du cadre brisé et entraîné dans la chute du personnage (Henry THODE, *Giotto*, p. 64). La réminiscence paraît évidente, On peut de même rapprocher, peut-être avec plus d'assurance encore, le char d'Élie figuré dans une autre fresque de la basilique supérieure d'Assise et celui de notre miniaturiste. Il est tout au moins permis de croire que ce dernier connaissait les deux fresques, soit directement, soit par un de ces livres de modèles qui étaient d'usage courant dans les ateliers, surtout au XIVe siècle, et dont il nous reste quelques précieux exemplaires.

PLANCHE XXXIII (feuillet 129 verso). — L'encadrement, sauf quelques variantes, est tout à fait analogue à celui de la page qui vient d'être décrite.

L'initiale C du mot *Confortatus* par lequel commence le texte du livre II des Paralipomènes, cernée d'un trait noir, se détache, sur un fond d'or, en violet clair orné de rinceaux blancs. Dans la panse, sur un fond bleu foncé, le jeune roi SALOMON, couronné d'or, vêtu d'un manteau rouge vif et or et d'une robe bleu clair à ceinture et parements de diverses couleurs (rouge, vert, blanc et noir; en bas, or à pointillé rouge et blanc), est monté sur un piédestal blanc, brun et vert sur le côté, rouge sur le devant. Il harangue toute une assemblée. Le personnage barbu qui se tient derrière lui porte un manteau brun très clair et une robe violet clair. Les quatre hommes âgés qui se tiennent devant lui sont vêtus, celui du premier plan, d'un capuchon blanc, d'un manteau bleu et d'une robe rouge vif; le second, d'une robe rose à parements d'or pointillés de rouge; le troisième, d'un capuchon blanc rabattu et d'une robe verte à parements roses pointillés de blanc; le quatrième, au fond, d'une robe violette. Des autres on ne voit guère

que les têtes qui se confondent dans une teinte verdâtre relevée de quelques touches brun rouge destinées à animer les visages. Ce sont les chefs et les princes d'Israël dont il est parlé au verset 2 du premier chapitre du livre II des Paralipomènes : *Præcepitque Salomon universo Israëli, tribunis et centurionibus, et ducibus, et judicibus omnis Israël, et principibus familiarum.*

La suite de ces préliminaires de la CONSTRUCTION DU TEMPLE est représentée dans les deux scènes rectangulaires qui ornent la marge inférieure. Dans la première se dresse, toujours sur le même fond bleu, un tabernacle blanc et brun, dont le toit gris noir est souligné d'un trait rouge; il repose sur quatre colonnes qui comme leurs chapiteaux sont peintes en rouge vif et brun clair. Couronné d'or, vêtu d'un manteau rouge vif et or et d'une robe bleu clair, chaussé de vert, Salomon s'agenouille, mains jointes, devant l'autel à nappe blanche que protège le tabernacle. Cette nappe à devant rouge est traversée en son milieu par une bande brune, et ornée de parements bleus et rouges. A gauche, dans une nuée, étendant la main au dessus de l'autel, apparaît le Seigneur, à mi-corps, dans une robe blanche relevée de brun clair. Derrière Salomon, les personnages de sa suite sont agenouillés : le premier porte un manteau brun clair et une robe rose à parements d'or pointillés de rouge; le second, un peu en avant, un manteau bleu clair et une robe verte; le troisième, dans le cadre, une robe violet clair; les autres sont peu distincts. Le peintre a, dans ce petit tableau, réuni et précisé deux scènes consécutives rapportées dans les versets 3 et suivants du premier chapitre du livre II des Paralipomènes : *Et abiit cum universa multitudine in excelsum Gabaon, ubi erat tabernaculum fœderis Dei, quod fecit Moyses famulus Dei in solitudine.... Altare quoque æneum, quod fabricatus fuerat Beseleel filius Uri filii Hur, ibi erat coram tabernaculo Domini : quod et requisivit Salomon, et omnis Ecclesia. Ascenditque Salomon ad altare æneum coram tabernaculo fœderis Domini, et obtulit in eo mille hostias. Ecce autem in ipsa nocte apparuit ei Deus, dicens : Postula quod vis quod dem tibi....* De tout ce récit, comme on le voit, l'artiste n'a retenu que les traits principaux pour en composer une seule image.

Il en est de même dans le second tableau, qui représente le TRANSPORT DES VASES SACRÉS ET DE L'ARCHE DANS LE TEMPLE. Au premier plan, Salomon, couronné d'or, est debout derrière l'arche bleue, rehaussée d'or et de rouge, que portent sur leurs épaules quatre lévites, agenouillés à l'entrée de la demeure du Saint des saints. Trois d'entre ces derniers sont seuls visibles; le premier est vêtu d'un manteau rose à capuchon, d'une tunique jaune, de chausses rouges et de chaussures noires; le second, en avant, d'un manteau rouge, d'une robe verte et de chaussures noires; le troisième, prés du sanctuaire, d'une robe lilas. Au second plan, un cortège, dont deux personnages tiennent les vases d'or. Le sanctuaire s'ouvre en large baie cintrée peinte en rose; au seuil, sur le sol blanc et sur une sorte de table verte, se dressent deux chérubins rouges, aux ailes éployées. Le plafond du sanctuaire est brun, traversé par des poutres brun clair. On reconnaît là sans peine l'illustration des versets 2 à 7 du chapitre V du livre II des Paralipomènes : *Post quæ congregavit [Salomon] majores natu Israël, et cunctos principes tribuum, et capita familiarum de filiis Israël in Jerusalem, ut adducerent arcam fœderis Domini de civitate David, quæ est Sion... Cumque venissent cuncti seniorum Israël, portaverunt Levitæ arcam. Et intulerunt eam, et omnem paraturam tabernaculi. Porro vasa sanctuarii, quæ erant in tabernaculo, portaverunt Sacerdotes cum Levitis... Et intulerunt Sacerdotes arcam fœderis Domini in locum suum, id est ad oraculum templi in Sancta sanctorum subter alas cherubim.*

Le dernier épisode se rattache logiquement aux précédents : la REINE DE SABA, attirée par le bruit des magnificences de Salomon, vient lui rendre visite. Couronnée d'or, vêtue d'un manteau jaune et rouge à manches roses et de chausses noires, elle s'avance sur son cheval blanc harnaché de rouge, et étend la main vers le roi; elle est suivie de deux de ses femmes, dont la première porte un manteau bleu à col jaune et manches vertes, et la seconde un manteau pourpre clair à col jaune, et d'une troupe de gens dont un seul, derrière la seconde femme, apparaît assez nettement habillé de rose; des autres on ne distingue que le sommet de la tête. Couronné d'or, vêtu d'un manteau rouge à col jaune, monté sur un cheval noir, Salomon se porte à la rencontre de la souveraine et lui tend un objet noir fort peu distinct. Derrière lui, deux musiciens sur des chevaux blancs, vêtus d'un manteau rose et d'une robe rouge, soufflent dans de longues trompettes

jaunes. Le peintre s'est inspiré ici du premier verset du chapitre IX du livre II des Paralipomènes : *Regina quoque Saba, cum audisset famam Salomonis, venit ut tentaret eum in ænigmatibus in Jerusalem, cum magnis opibus, et camelis qui portabant aromata, et auri plurimum, gemmasque pretiosas. Cumque venisset ad Salomonem, locuta est ei quæcumque erant in corde suo.* Il est assez surprenant qu'il n'ait pas saisi cette occasion d'introduire dans le cortège de la reine les chameaux dont parle le texte. On ne peut croire qu'il s'en soit abstenu par prudence artistique, puisqu'il n'a pas hésité à représenter les chameaux de Sarah (feuillet 166; planche XXXIV); c'est donc vraisemblablement le défaut de place qui l'a empêché de profiler leur silhouette derrière la reine de Saba.

PLANCHE XXXIV (feuillet 166 recto). — La tige centrale est interrompue par l'initiale C, qui est la première lettre de l'adresse mise au prologue du livre de Tobie : *Cromatio et Elio*, etc. Sur un fond d'or, cerné d'un trait noir pointillé de blanc, le corps de cette lettre est rose; à l'intérieur, il est vert, souligné de traits blancs, d'où partent des rinceaux de même couleur. Dans la panse bleu foncé se profile un évêque à mi-corps, sans doute saint Jérôme lui-même, vêtu d'une robe rouge vif et or, coiffé d'une mitre blanche à broderie rouge décorée de points blancs. Il semble qu'il parle.

L'initiale du texte même du livre de Tobie, *T[obias]*, est entièrement indépendante de la tige. Comme dans la lettre qui vient d'être décrite, le fond d'or est cerné d'un trait noir pointillé de blanc. La haste supérieure est, à droite et à gauche, de couleur vert jaune aux extrémités, puis violet clair, jusqu'aux nœuds peints en rouge vif; ces nœuds sont reliés par un fragment de tige brun clair, décoré de petits cercles blancs et en partie dissimulé par une palmette verte. Sur la courbure bleu clair et bleu foncé viennent s'appliquer intérieurement des feuillages brun clair, vert et rouge vif; en bas, toute la partie intérieure de la courbure est soulignée de rouge vif. Sur le fond bleu foncé de la panse, orné de rinceaux blancs, se dresse, en coupe verticale, une petite maison à charpente jaunâtre, à plafond brun, avec des murs rouge pâle et rouge vif. Au coin de la charpente du toit est suspendu un nid brun où l'on distingue à peine de petits oiseaux noirs; leur mère, les ailes éployées, descend au dessus d'un vieillard couché, endormi sur le sol vert russe et vert d'eau, et qui est vêtu d'un manteau bleu et d'une robe vert gris. La scène est facile à reconnaître : elle représente TOBIE au moment où, fatigué d'avoir enseveli l'Israélite assassiné, il reçoit sur les yeux la fiente d'une hirondelle : *Contigit... ut... ex nido hirundinum dormienti illi calida stercora inciderent super oculos ejus, fieretque cæcus* (*Tobie*, chapitre II, versets 10-11).

Le décor de la marge supérieure et de l'entrecolonnement vient rejoindre, au bas, une tige disposée en cadre rectangulaire orné de feuillages. La composition, très simple, est merveilleusement équilibrée et fait de cette page une des plus charmantes de tout le manuscrit. Dans ce cadre inférieur sont distribués, sans intervalle entre eux, un petit cadre carré et deux autres cadres rectangulaires. Ces deux derniers sont formés d'une bande vert foncé et vert clair et d'une bande d'or, séparées par un trait blanc.

Dans celui de gauche, sur l'habituel fond bleu, au pied d'une montagne vert jaune et vert d'eau disposée en étages, un ange aux ailes rouges, blanches vers le bord supérieur, la tête ceinte d'un nimbe d'or à points blancs, vêtu d'un manteau rose et d'une robe bleue, s'avance, la main tendue, vers un vieillard à chevelure et à barbe touffues, appuyé sur un long bâton et portant un manteau bleu et une robe brun clair. Près d'eux, au second plan, un jeune homme habillé d'une tunique rouge vif et de chausses gris perle, et un autre personnage, une vieille femme, dont on n'aperçoit que la tête et le voile blanc. Les deux vieillards, homme et femme, sortent d'une maison indiquée par une haute porte en plein cintre, à montants et plinthe blancs, relevés de brun, sauf le couronnement qui est peint en rouge. La scène est aisée à identifier : c'est le jeune Tobie présentant l'ange Raphaël à son père et à sa mère Annah (chapitre V, versets 11 et suivants).

Dans le petit carré qui suit est inscrit un losange formé d'une bande bleue et d'une bande bleu foncé séparées par un trait blanc; les triangles, aux quatre coins, sont ornés de rinceaux blancs et verts sur

fond vineux. Dans le losange, sur un fond bleu foncé, coule un fleuve aux eaux d'un bleu noir. Le jeune Tobie, vêtu d'une robe rouge vif et or, est agenouillé sur la rive et saisit par la tête un gros poisson brun, gris et blanc; derrière lui, vêtu comme dans la scène précédente, l'ange est agenouillé près de Tobie, un peu en arrière, et le retient par son vêtement pour l'empêcher de tomber dans le fleuve (chapitre VI, verset 4).

Le second tableau rectangulaire, à droite, est le plus complexe. Comme dans le premier, le vieux Tobie et Annah sont devant leur porte et tendent les bras à leur fils, qui s'y précipite. Le vieillard est ici vêtu d'un manteau bleu et d'une robe jaune brun; Annah porte une robe gris perle et un voile blanc, et le jeune homme un manteau vert, une robe rouge vif et or, et des chausses gris perle. Derrière celui-ci, une jeune femme s'avance, habillée d'une robe talaire jaune clair à parements d'or; ses mains paraissent toucher les vêtements de l'adolescent. Entre les deux jeunes gens, au second plan, l'ange Raphaël. L'artiste a, évidemment voulu représenter le retour de Tobie (chapitre XI, verset 10); mais que vient faire dans cette scène la jeune femme? Dans le curieux groupe qui figure à gauche, on voit deux chameaux brun rouge, harnachés de blanc et conduits par un personnage en robe gris perle, assis sur la première des bêtes, sur une couverture rouge vif à rayures blanches et noires. Or on lit, au verset 18 du même chapitre XI : *Ingressa est etiam post septem dies Sara uxor filii ejus, et omnis familia sua, et pecora, et cameli....* Il est donc bien clair que le peintre, en dépit de l'intervalle de sept jours qui les séparait dans le texte, a réuni en une seule les deux scènes du retour de Tobie et de l'arrivée de Sarah. Du même coup il a rempli tout le champ de son petit tableau et, chose extraordinaire pour un artiste italien, il n'a plus trouvé de place où mettre le fidèle petit chien de Tobie : *Tunc præcucurrit canis, qui simul fuerat in via, et quasi nuntius adveniens, blandimento suæ caudæ gaudebat* (chapitre XI, verset 9).

Planche XXXV (feuillet 189 recto). — A la tige décorative de la marge de gauche se rattache, par deux feuillages, l'initiale E du mot *Eusebius*, peinte en violet et ornée de rinceaux blancs. Le fond, comme dans les lettres précédemment décrites, est d'or, à pointillé blanc, pour le carré qui contient l'initiale, et bleu foncé pour la panse. Sur ce fond bleu se dresse, dissimulant le centre de la haste horizontale, un personnage à mi-corps, nimbé d'or, coiffé d'un chaperon rouge vif et vêtu d'un manteau violacé. Il fait un sobre geste oratoire et représente Eusèbe ou saint Jérôme.

Dans la seconde colonne, l'initiale B du Psautier, assez étroitement reliée à la tige médiane, remplit toute la largeur du texte. L'importance donnée à cette lettre est conforme à une tradition déjà très ancienne. Le cadre est bleu foncé et bleu clair, avec un trait blanc; à gauche et au centre, il se renfle en demi-cercle. Le B s'enlève sur un fond d'or; la haste horizontale et les courbures se détachent en violet clair, avec filets et rinceaux blancs; à droite, les feuillages sont peints en vert, rouge, brun clair, bleu et bleu foncé, et à gauche, en rose vineux, jaune brun, violet et blanc. Dans la partie supérieure de la panse, sur fond bleu foncé, apparaît un Christ de majesté, à mi-corps, la tête ceinte d'un nimbe d'or dont la croix est noire et ornée de points blancs, avec ornements roses pointillés de blanc et de bleu. Il est vêtu d'un manteau vineux, jeté sur l'épaule gauche, et d'une robe dont les parements sont extérieurement décorés de traits noirs à points blancs et peints intérieurement en rouge vif sur or. De la main droite il fait le geste de la bénédiction; sa main gauche s'appuie sur un livre vert foncé à ornements rouges et à points blancs. Dans la partie inférieure de la panse, David est assis sur un sol vert foncé; son nimbe est d'or, avec un trait extérieur noir à points blancs; sa couronne, son col et ses manches sont de même couleur que les parements du vêtement du Christ. Vêtu d'un manteau jaune clair et d'une robe rose, il joue d'un psaltérion brun clair. A droite, sur un fond bleu foncé, s'enlèvent, en semi-onciales d'or, les autres lettres des deux premiers mots du premier psaume [*B*]*eatus vir*.

Vers le bas, rattachée à la tige médiane par un nœud et une feuille, la petite initiale Q du second Psaume, *Quare fremuerunt*, est peinte, sur fond d'or, en bleu orné de rinceaux blancs; sur le fond vineux de la panse un feuillage vert et jaune s'enroule, sobre et délicat.

Planche XXXVI (feuillet 256). — A une bordure analogue à celles des feuillets 85 verso, 108 et 129 verso (planches XXXI, XXXII et XXXIII), se rattachent trois initiales et un cadre rectangulaire contenant trois petites scènes.

La première initiale Y, de petite dimension, est celle du mot *Ysaias* par lequel commence le second prologue du livre d'Isaïe. Peinte en or sur fond bleu, rehaussée de rouge à ses deux extrémités, elle renferme entre ses deux hastes supérieures le buste d'un évêque nimbé, coiffé d'une mitre blanche et vêtu d'un manteau rouge vif et or.

Dans la seconde initiale, U du mot *Visio* (premier verset du chapitre I), on voit, sur le fond bleu foncé, un vieillard en robe rose à ceinture et capuchon gris, avec parements bruns, s'avancer, sur le sol vert et vert jaune, vers une ville aux murs rouges où s'ouvre une porte à baie noire que surmonte un édifice gris. C'est évidemment le prophète Isaïe devant Jérusalem : *Quomodo facta est meretrix civitas fidelis, plena judicii?...* (*Isaïe*, ch. I, v. 21).

La troisième initiale, U du mot *Verbum* (premier verset du chapitre II), encore plus petite que la première, s'enlève sur un fond d'or en un rouge vif orné de rinceaux blancs; elle est cernée d'un trait noir pointillé de blanc; la panse est bleu foncé et décorée d'un léger feuillage rouge, brun et blanc.

Dans le cadre de feuillage qui remplit la marge inférieure, trois scènes se font suite. La première, de forme rectangulaire, est encadrée d'une bande d'or comprise entre deux traits noirs. On y voit un groupe de vieillards; le premier, évidemment Isaïe, vêtu d'une robe rose, lève la main droite et tient dans sa main gauche un rotulus où sont tracés des caractères plus ou moins orientaux; le second porte une robe violet clair. Ils se tiennent devant un groupe de sept séraphins. Six de ces derniers, tout rouges, nimbés d'or, groupés en haut et en bas de la mandorla bleu clair, soutiennent les voiles finement indiqués du Seigneur nimbé d'or, tout illuminé de rayons blancs, vêtu d'une robe blanche relevée de brun clair; il est représenté sous la figure du Christ de majesté, assis dans le ciel que figure un arc, bénissant de la main droite et tenant le livre dans l'autre main. A gauche, un grand ange aux ailes éployées, nimbé d'or, porte un manteau rose à parements or, blanc et noir, et d'un geste gracieux, balance l'encensoir aux pieds de l'image divine. L'ange qui est près du cadre, du même côté, est vêtu d'une robe verte. On a là sous les yeux une admirable traduction pittoresque, assez indépendante du texte, de la vision d'Isaïe racontée dans les versets 1 à 3 du chapitre IV : *In anno, quo mortuus est rex Ozias, vidi Dominum sedentem super solium excelsum et elevatum : et ea quæ sub ipso erant, replebant templum. Seraphim stabant super illud : sex alæ uni, et sex alæ alteri : duabus velabant faciem ejus, et duabus velabant pedes ejus, et duabus volabant. Et clamabant alter ad alterum, et dicebant : Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus exercituum; plena est omnis terra gloria ejus.* Sans doute le peintre a modernisé la scène : il a remplacé le trône par la mandorla si chère aux artistes italiens du XIV[e] siècle; il a voilé le visage et les pieds du Seigneur, non avec les ailes des Séraphins, mais avec de vrais voiles; il a introduit dans la composition ce bel ange à l'encensoir; il a donné des compagnons à Isaïe. Mais serions-nous bien venus à nous en plaindre, puisque d'un texte qui, interprété à la lettre, aurait donné un tableau étrange et confus, il a su tirer une composition vraiment charmante et, de plus, suffisamment exacte pour que l'on y reconnaisse facilement les paroles du prophète?

La scène suivante, de forme carrée, représente le Seigneur, nimbé d'or, vêtu d'une robe blanche relevée de brun, apparaissant dans le ciel figuré par l'habituel quart de cercle, et remettant à Isaïe, qui porte un manteau rouge vif et or et une robe rose, l'énorme livre, peint en vert bleu, dont il est parlé au premier verset du chapitre VIII : *Et dixit Dominus ad me : Sume tibi librum grandem, et scribe in eo stylo hominis : Velociter spolia detrahe, cito prædare.* Isaïe est agenouillé sur le sol gris et brun; au fond s'élève une montagne surmontée d'un arbre vert foncé. Sans nul doute, on a ici une adaptation, peu déguisée, de la scène de Moïse recevant les tables de la Loi.

Dans le troisième cadre, un peu plus haut et moins large que le premier, Isaïe, vêtu de sa robe rose, tenant dans la main gauche un rouleau couvert de caractères orientaux, montre de la droite un arbre de Jessé très

intéressant au point de vue iconographique. Le vénérable vieillard, qui porte un manteau violet clair à parements noir et or et une robe verte, est endormi sur une couverture rouge vif, la tête appuyée à un coussin rayé de gris. La tige symbolique s'élève tout droit, traversant une grande auréole bleue, tout illuminée de rayons blancs, au milieu de laquelle, dans une nuée rouge et blanche, apparaît, comme une fleur épanouie, le buste de la Vierge, nimbée d'or, voilée de blanc, dans l'attitude des orantes, la poitrine recouverte d'une demi-mandorla où se détache le buste irradié de l'Enfant, nimbé d'or et vêtu de blanc comme sa mère. A droite, une petite montagne nue, peinte en gris et en brun.

Ce type simplifié de l'arbre de Jessé est fort peu commun; et généralement la Vierge n'est ainsi représentée qu'en pied et comme figure isolée. Mais ce qu'il y a de plus remarquable dans ce petit tableau, c'est le mélange du détail familier et du symbolisme religieux, l'union du mysticisme et du réalisme. Il faut avouer que la hardiesse du peintre y a été assez heureuse et qu'il a réalisé cette invraisemblance sans la moindre gaucherie. Les textes dont il s'est probablement inspiré étaient d'ailleurs assez imprécis pour laisser le champ libre à son imagination : *Propter hoc dabit Dominus ipse vobis signum. Ecce Virgo concipiet, et pariet filium, et vocabitur nomen ejus Emmanuel* (*Isaïe*, ch. VII, v. 14). — *Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice ejus ascendet* (ibid., ch. XI, v. 1).

PLANCHE XXXVII (feuillet 341 verso). — Bien que plus chargée que les précédentes, cette page, grâce à l'éclat et à l'harmonie des couleurs, n'est pas moins agréable à l'œil. A la tige de feuillage, à gauche, la petite initiale S, qui commence le texte de la préface de saint Jérôme à la prophétie de Zacharie : *Secundo anno*, se rattache, à sa partie inférieure, par une large feuille. Au contraire de la plupart de celles qui ornent ce volume, la lettre se détache sur un fond bleu foncé à rinceaux blancs, tandis que le fond des panses est peint en or. Elle est elle-même de couleur violet clair à rinceaux blancs. Au centre apparaît un évêque, saint Jérôme, nimbé d'or, coiffé d'une mitre blanche ornée de parements rouges à points blancs. Vêtu d'un manteau rouge et d'une robe violet clair, il lève les yeux vers le ciel et semble faire un geste oratoire.

Dans la seconde colonne, la petite initiale Z, qui commence le premier mot, *Zacharias*, de l'argument, est, à la mode italienne, figurée sous la forme d'un C cédillé. Sur un fond d'or entouré d'une bande verte ornée elle-même d'un trait blanc, la lettre se détache en bleu, bleu foncé et rouge à rinceaux blancs. Elle se relie à la tige centrale, en haut, par un nœud, et en bas, par une large feuille qui rejoint un long cadre rectangulaire divisé en deux registres. Au centre, un personnage à mi-corps, barbu, nimbé d'or, coiffé d'un chaperon rouge vif, vêtu d'une robe violette, représente sans doute le prophète Zacharie.

Le long rectangle qui suit figure l'initiale du premier mot du texte de Zacharie : *In*. Il est formé de deux scènes superposées, sur un fond d'or. Dans la première, ZACHARIE, longue chevelure et longue barbe blanche, en manteau violet clair, robe bleu clair et chausses noires, se tient debout, écoutant le verbe du Seigneur. Ce n'est pas le Seigneur lui-même, mais un ange, la tête ceinte d'un nimbe d'or cerné d'un trait noir à points blancs, vêtu d'une robe blanche à parements d'or décorés de rouge et de blanc, muni d'ailes rouges, qui apparaît dans une nuée au prophète attentif, montrant à ses pieds des hommes agenouillés et habillés le premier d'une robe rose, le second d'une robe bleue, et le troisième, à peine visible, d'une robe rouge; du quatrième, on n'aperçoit que le sommet de la tête. Il semble que, dans cette composition, le peintre ait fondu des indications tirées des versets 1-2 et 11-14 du premier chapitre; qu'il ait fait du Seigneur et de l'ange un seul et même personnage, et qu'il ait enfin représenté le prophète s'acquittant de la mission à lui confiée par le verbe divin. Il est rare qu'il prenne de telles libertés avec le texte biblique. Dans la scène suivante, par exemple, il a exactement traduit les paroles du prophète. On y voit un homme barbu, en robe blanche à parements d'or décorés d'un pointillé rouge et blanc, monté sur un cheval rouge à bride blanche; derrière lui, trois têtes de chevaux, dont deux sont blancs et dont un, celui du milieu, est noir. C'est l'illustration fidèle du verset 8 du premier chapitre de Zacharie : *Vidi per noctem, et ecce vir ascendens super equum rufum, ... et post eum, equi rufi, varii, et albi.*

Les deux tiges de gauche et du centre sont très légèrement rattachées aux deux tableaux sur fond bleu

foncé qui ornent la marge inférieure. L'encadrement du premier est bleu et violet, rouge et or. Le prophète Zacharie, en manteau violet, robe bleu clair à parements rouge et or, est couché à terre, au bas d'une montagne verte et vert jaune. L'ange, habillé d'une robe brune et muni d'ailes rouges, lui apparaît dans une nuée et lui montre quatre forgerons vêtus de rouge, de violet, de rose et de vert, battant une enclume noire posée sur un billot brun. On reconnaît là l'interprétation du verset 20 : *Et ostendit mihi Dominus quatuor fabros.* Entre l'ange et les forgerons sont posées sur le fond quatre grandes cornes noires; ce sont celles dont il est parlé aux versets 18, 19 et 21 : *Et levavi oculos meos, et vidi : et ecce quatuor cornua. Et dixi ad Angelum, qui loquebatur in me ; quid sunt hæc? et dixit ad me : Hæc sunt cornua, quæ ventilaverunt Judam, et Israel, et Jerusalem..., et venerunt isti fabri deterrere ea, ut dejiciant cornua gentium quæ levaverunt cornu super terram Juda ut dispergerent eam.*

Dans le second tableau, Zacharie se tient à gauche, faisant un geste de surprise : c'est que sous la forme d'un buste nimbé d'or, dans une nuée, vêtu d'une robe blanche relevée de brun, le Seigneur lui montre le grand-prêtre Jésus, vieillard à barbe blanche, vêtu d'un capuchon gris et d'une robe rose à parements rouge et or, s'avançant, malgré un diable gris noir, ailé, qui le retient par derrière, vers l'Ange nimbé d'or, muni d'ailes rouges, habillé d'une robe grise et de chausses noires. Il est évident que l'artiste a voulu traduire le premier verset du troisième chapitre de Zacharie : *Et ostendit mihi Dominus Jesum sacerdotem magnum stantem coram angelo Domini : et Satan stabat a dextris ejus ut adversaretur ei.*

Planche XXXVIII (feuillet 356). — La grande initiale F, qu'un grand décor de feuillage rattache aux deux tiges de l'encadrement, marque le commencement du second livre des Machabées. Elle est peinte sur un fond d'or à gauche et bleu foncé à droite; les jambages et les feuillages qui les ornent sont en violet clair, vert clair, vert, rouge brique et bleu.

Dans la panse s'élève, en coupe verticale, un monument rond, rouge vineux, surmonté d'une coupole basse et d'un clocheton gris noir. A l'intérieur du monument, deux guerriers s'avancent vers un roi; le premier, vêtu d'un casque bleu, d'une armure violette et de chausses bleu foncé, porte de la main gauche un coup d'épée à la tête et de la main droite un coup de poignard au ventre du roi, qui, barbu, couronné d'or, vêtu d'une robe rouge à parements d'or, détourne le visage et paraît prêt à s'affaisser. Près de lui se tient un personnage vêtu d'une robe bleue. Au fond, un autre personnage, habillé en vert gris, s'enfuit vers une porte peinte en brun clair. A droite et à l'extérieur, un troisième guerrier, vêtu d'une armure rose et de chausses rouges, porte un bouclier vert et se dispose à entrer dans la rotonde.

Cette scène représente le meurtre d'Antiochus, traîtreusement enfermé dans le temple de Nanéas (*Machabées*, livre II, verset 16) : *Cum intrasset Antiochus, apertoque occulto aditu templi, mittentes lapides percusserunt ducem, et eos qui cum eo erant, et diviserunt membratim, et capitibus amputatis foras projecerunt.*

Au bas de la page, dans un long encadrement rectangulaire, trois petits tableaux sont disposés à la manière d'un triptyque ouvert. Le premier et le troisième, sur fond bleu foncé à rinceaux blancs, ont un cadre d'or à filet noir; le second, sur fond d'or, un cadre bleu foncé à filet blanc.

A gauche, coiffé d'un capuchon blanc, vêtu d'une robe rouge et or à parements d'or ornés d'un pointillé blanc et rouge, un vieillard est assis sur un coussin, dans une chaire monumentale rose dont le siège est brun. Il tend la main pour prendre une lettre scellée qui lui est présentée par un jeune homme habillé d'une tunique rose et de chausses rouges. Le sol est vert et vert jaune; au fond, à droite, s'élève une colline où se dresse un arbre vert à contours très noirs. L'artiste a sans doute voulu figurer un des Juifs d'Égypte, le prêtre Néhémias, recevant la lettre qui leur est adressée par les Juifs de Jérusalem (cf. *Machabées*, livre II, chapitre I, verset 10).

Le tableau central se divise en deux scènes. Dans la première, on voit, à gauche, un roi couronné d'or, vêtu d'un manteau bleu garni de parements d'or à pointillé rouge et noir; assis sur un trône tendu d'une étoffe rouge, il étend les deux mains en avant pour prendre une sorte de vase qui lui est présenté par un jeune homme en tunique violet clair et en chausses bleues : c'est peut-être une allusion au

verset 34 du même chapitre I des Machabées. A gauche, deux personnages, l'un vêtu de rouge et l'autre de rose, fouillent, à l'aide d'une houe et d'une pelle, un puits comblé de terre. Derrière eux, deux autres personnages semblent surveiller le travail; l'un d'eux porte une robe verte et des chausses bleues; du second on ne distingue que le sommet de la tête. Ce groupe illustre les versets 19 et 20 du même chapitre : la recherche du feu de l'autel jadis enfoui dans un puits desséché, dont l'orifice est peint en vert noir.

Le troisième tableau fait suite au second. On n'a pas retrouvé dans le puits le feu que l'on y cherchait, mais une eau épaisse. Néhémias ordonne de lui en apporter; puis, vêtu de même et assis dans la même chaire qu'au premier tableau, il fait jeter cette eau sur le sacrifice préparé (verset 21). Au moment où le soleil, rouge vif et or, se dégage de la nuée qui l'enveloppait et brille de tout son éclat, un grand feu, rouge vif et or comme le soleil, s'allume tout à coup, à la grande surprise des assistants (verset 22). Le vieillard qui se tient debout à la gauche de Néhémias porte une tunique rose; les autres sont vêtus de bleu et de violet clair, sauf un de ceux qui se trouvent à l'arrière-plan et qui est habillé de rouge.

Planche XXXIX (feuillet 438). — Les deux petites initiales rattachées aux tiges décoratives représentent très probablement saint Luc et saint Jérôme. La première est au commencement de la préface des Actes des Apôtres, *Lucas;* bleu et bleu clair, elle s'enlève sur un fond bleu foncé, dans un cadre or et rouge brique; le saint, nimbé d'or, coiffé d'un bonnet rouge et vêtu d'un manteau gris perle, lève un peu la main droite, comme un orateur très calme. La seconde, qui marque le début du texte du second prologue : *Actus*, se détache sur un fond pareillement bleu foncé, en violet clair orné de rinceaux blancs; l'évêque a la tête couverte d'une grande mitre blanche et or, et ceinte d'un nimbe d'or extérieurement décoré de points blancs; il est habillé d'une robe rouge et tient dans ses mains un livre brun clair.

En haut de la seconde colonne, la grande initiale P, qui commence le texte même des Actes : *Primum*, est peinte en violet clair, avec rinceaux blancs, sur un fond d'or à droite et bleu à gauche. Dans l'intérieur de la panse violet clair à gauche et vineux à droite, est représenté, sur un fond bleu vif, le groupe des Apôtres. Au premier plan, nimbés d'or, se tiennent saint Pierre, vêtu d'une robe gris perle et d'un manteau brun très clair, et saint Paul, qui porte un manteau rouge et une robe rose; au milieu d'eux, au second plan, saint Jean; à gauche, un apôtre en robe rose et manteau vert; à droite, en pendant, un autre apôtre en robe brun clair et manteau violet. Des cinq autres personnages on ne distingue que le sommet de la tête et le nimbe.

Au bas de la page, dans un grand encadrement rectangulaire, un tableau de même forme représente l'Ascension. Au centre, le Christ assis, en robe blanche relevée de brun, au centre d'une mandorla bleue à rayons blancs, bénissant de la main droite et tenant le livre de la main gauche, s'élève vers le ciel, porté par quatre anges rouges. A gauche, la Vierge, levant la tête, se profile dans une robe violet gris; à droite, dans la même attitude, saint Jean, habillé d'un manteau rose et d'une robe violette. Derrière la Vierge, six apôtres sont groupés : le premier, un vieillard, en manteau brun très clair et en robe bleu clair; le second, jeune et imberbe, en manteau rouge vif et or et en robe violet clair; le troisième, encore un vieillard, en manteau vert et robe rose. Cinq autres apôtres sont rangés derrière saint Jean; le premier porte un manteau rouge et une robe verte, le second un manteau violet et une robe rouge; le troisième, placé entre les deux précédents, au second plan, a un manteau bleu clair, et la quatrième, près du cadre, un manteau vert; du cinquième on n'aperçoit que le sommet de la tête et le nimbe. Les deux groupes sont surmontés des cimes de deux arbres, sans doute des palmiers, peints en vert très foncé. Le fond est bleu foncé, et le sol est jaunâtre et vert. Les nimbes sont tous d'or, ceints d'un pointillé noir, sauf ceux des anges, qui sont décorés de rouge.

(N. B. — Ce gros volume n'étant point folioté, il est possible qu'il se soit glissé quelques erreurs dans l'indication des feuillets.)

BUCOLIQUES ET GÉORGIQUES DE VIRGILE

ÉCOLE FRANCO-FLAMANDE — COMMENCEMENT DU XVe SIÈCLE

Planches XL-XLI

Le manuscrit n° 307, exécuté dans les premières années du XV[e] siècle en France et très probablement à Paris, renferme les Bucoliques et les Géorgiques de Virgile, suivies du commentaire de Servius. Il est orné de seize petites peintures, dix pour les Bucoliques, quatre pour les Géorgiques, une en tête du commentaire de Servius sur ce dernier poème, et une représentation du Zodiaque qui se trouve au cours du second livre. Il porte à la fin un nom de possesseur rendu illisible par une énorme rature; c'était peut-être, si j'ai bien lu ce qui peut encore s'en distinguer, celui de *R[aphaël de Marca]tellis*, suivi de l'abréviation courante du mot *scripsit*. (Sur ce personnage, voyez plus bas la description du n° 324).

Ce volume a dû être acquis par Thomas Coke à Lyon, en 1713; car il semble bien qu'il faille l'identifier avec celui qui est décrit en ces termes dans l'inventaire des Augustins déchaussés de Lyon réimprimé par M. Henry Martin : « 234. Virgilius Georgicorum. Manuscrit sur le vélin et figuré de petits tableaux en mignature. Folio minori. » (*Histoire de la Bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, 1900, in-8°, p. 268; cf. ibid., p. 270, n° 234*; et pour l'histoire du manuscrit, ci-dessous, notices des mss. 658 et 659).

Planche XL. — Cette peinture illustre la seconde Églogue, en tête de laquelle elle est placée. Sur un fond bleu, où se dresse à gauche un mont à double cime de couleur ardoise et bleu clair, figuré à la manière italienne, le vieux pasteur Corydon, la tête couverte d'un capuchon rouge vif, vêtu d'un manteau rose, d'une tunique bleue serrée à la taille par un cordon noir, et de chausses ardoise, s'appuie de la main gauche sur sa houlette jaune et tend à Alexis des pipeaux orange :

> Est mihi disparibus septem compacta cicutis
> Fistula, Damœtas dono mihi quam dedit olim,
> Et dixit moriens : « Te nunc habet ista secundum. »
> Dixit Damœtas; invidit stultus Amyntas.
> Præterea duo, nec tuta mihi valle reperti,
> Capreoli, sparsis etiam nunc pellibus albo;
> Bina die siccant ovis ubera, quos tibi servo.
> Jampridem a me illos abducere Thestylis orat;
> Et faciet, quoniam sordent tibi munera nostra. (*Ecl.* II, 36-44.)

Près de lui, ses deux chevreaux blancs; l'un a la tête relevée, l'autre broute dans le pré vert où poussent des arbrisseaux à tige brune et feuilles vertes et des fleurs rouges, blanches et bleues; entre les deux personnages, trois grosses pierres marquent peut-être les limites du champ. A droite, coiffé d'un énorme

bonnet rouge échancré et rabattu en casquette, le jeune Alexis, la main droite posée sur son baudrier noir, l'autre sur la garde jaune de son épée, regarde les pipeaux d'un air indécis. Il est vêtu d'un grand manteau vert à épaulettes lilas et doublé de blanc, à col montant et à larges échancrures, serré à la taille par une étroite ceinture noire; l'une de ses chausses est blanche et l'autre rouge vif.

La marge à gauche est ornée d'une tige très simple, bleu et or, à laquelle se rattachent des feuilles de lierre très aigües tachetées de blanc, or rose et bleu, quelques fleurs bleues et rouges et des boutons bleus et rouges. Au dessous de la peinture, la tige s'incurve légèrement pour rejoindre la petite initiale S, peinte en bleu sur fond d'or, et ornée, à l'intérieur, de feuillages bleus et rouges. Cette initiale devait être un F, et un réviseur a remarqué cette faute, qu'il a corrigée au dessus de la ligne.

Planche XLI. — En tête de la cinquième Églogue, dans un cadre or, noir et rouge, cerné d'une étroite ligne blanche, sur un fond bleu, Ménalcas, tête nue, cheveux blancs à rehauts ardoise, coupés ras, est assis dans la prairie verte, émaillée de fleurs rouges, blanches et bleues, la jambe gauche repliée sous la cuisse droite. Sa houlette jaune est passée dans son bras droit, sa main droite appuyée sur son col; sa main gauche, levée à la hauteur de son visage, semble tenir des pipeaux de très petite dimension. Il est vêtu d'une blouse rose à large capuchon, serrée à la taille par le cordon de son bissac blanc, auquel pend une sorte de couteau à poignée jaune et à lame noire. Son costume est complété par des chausses ardoise et des chaussons de même couleur, plus foncée. Près de lui se tiennent deux chèvres blanches, rehaussées d'ardoise; derrière lui, trois moutons blancs alignés, tournés vers l'horizon. Non loin, assis sur ses genoux, Mopsus, au lieu d' « enfler les légers calames », souffle dans les trous d'une grosse et longue flûte brun jaune où se promènent ses doigts. Il a la tête enveloppée dans un capuchon bleu, en forme de bonnet phrygien, qui retombe sur ses épaules. Ses autres vêtements consistent en une ample blouse rouge à manches et doublure bleues, retenue par un cordon auquel sont attachés son bissac blanc, le godet jaune et l'étui, de même couleur, de la pierre à aiguiser les faux, et en une sorte de chemise et des chausses lilas. Un peu en arrière, son chien blanc s'est endormi; en avant, trois moutons, également blancs, sont couchés sur l'herbe et ruminent en paix :

> Cur non, Mopse, boni quando convenimus ambo,
> Tu, calamos inflare leves, ego, dicere versus,
> Hic corylis mixtas inter consedimus ulmos? (*Ecl.* V, 1-3.)

La décoration marginale est à peu près la même que dans la peinture précédente. La petite initiale C, peinte en rose et blanc sur un fond d'or, est ornée de feuillages rouges et bleus.

Dans les deux peintures, les carnations sont d'un blanc jaunâtre.

Les peintures de ce manuscrit offrent les ressemblances les plus notables avec le célèbre *Térence* conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal sous le n° 664, et aussi, surtout pour les personnages, avec l'exemplaire du même ouvrage qui porte le n° 7907A dans le fonds latin de la Bibliothèque nationale. Le volume de l'Arsenal a fait partie des collections du duc de Guyenne et du duc de Berry, et c'est peut-être pour l'un d'eux que le manuscrit de Holkham Hall a été exécuté, sinon par le même artiste, très probablement dans le même atelier parisien (cf. Henry Martin, *Le Térence des ducs*, Paris, 1907, gr. in-4°).

MISSEL ROMAIN

PROVENANT D'UN COUVENT DOMINICAIN DE MILAN

ÉCOLE MILANAISE — COMMENCEMENT DU XVe SIÈCLE

Planche XLII

Le Missel romain inachevé qui porte à Holkham Hall le n° 34 et qui renferme, entre autres peintures, cette grande Crucifixion, a certainement été exécuté vers la fin du xive siècle ou au commencement du xve pour un monastère de l'Ordre de saint Dominique situé à Milan ou aux environs de cette ville. Le calendrier qui le précède en fournit de multiples preuves dans les mentions suivantes :

7 février : *Mediolani. Mathie apostoli. Duplex.*

5 mai : *Hic facimus festum translationis beati Petri martiris in conventu Mediolani. Totum duplex.*

8 mai : *Mediolani. Victoris martiris. Simplex.*

5 juillet : *Mediolani. Margarite virginis et martiris.*

11 juillet : *Mediolani. Naboris et Felicis martirum.*

5 septembre : *Anniversarium familiarium et benefactorum ordinis nostri. IX lec[tiones].*

18 septembre : *Mediolani. Eustorgii episcopi et confessoris.*

10 octobre : *Anniversarium omnium fratrum ordinis nostri.*

3 novembre : *Mediolani. Magni episcopi [et] confessoris. Totum duplex.*

7 décembre : *Mediolani. Ambrosii archiepiscopi. Totum duplex.*

Le cadre, très simple, est formé d'une étroite bande d'or et d'une seconde bande, plus large, peinte en vert clair et ornée de fleurettes jaunes. Il est décoré, de chaque côté, vers l'extérieur, de deux feuilles d'acanthe repliées, à larges écranchures, partant d'un ornement central d'or, fuselé et barbelé. Ces feuilles, d'un dessin très sobre et même assez sec, sont, en haut, à gauche, rose très pâle, et à droite, vert clair; en bas, mêmes couleurs, mais interverties; dans la marge de gauche, en haut, bleu clair, et en bas, rouge vif; dans la marge de droite, mêmes couleurs interverties.

Sur un fond bleu décoré de petites croix pattées blanches, accostées de quatre points également blancs, la croix se dresse, en forme de tau, blanche et veinée de brun. Au centre s'élève une courte haste, supportant le titulus Y[ESVS]. N[AZARENVS]. R[EX] I[VDEORVM], qui traverse la bande vert clair du cadre et atteint la bande d'or. La tête ceinte d'un nimbe crucifère rouge et or, couronné d'épines, le Christ a de longs cheveux blonds et bouclés qui retombent sur le cou et sur les épaules; la barbe est taillée en pointe; les yeux sont clos; les bras et le corps, blancs et verdâtres, extrêmement amaigris. Le sang gicle du côté droit; il coule à profusion des mains comme des pieds, fixés à la croix par un seul clou à tête aigüe qui s'est tordu sous le choc du marteau. Le perizonium est d'une finesse et d'une transparence inusitées.

A gauche, la Vierge, nimbée d'or, vêtue d'un ample manteau bleu clair doublé de vert clair et d'une robe rose pâle, détourne sa tête douloureuse et joint silencieusement les mains; derrière elle, dans le cadre, un monticule bistre. A droite, saint Jean, vu de profil, très blond, nimbé d'or, vêtu d'un manteau rose pâle et d'une robe vert clair, le regard levé vers le Christ, la main droite crispée à son épaule gauche, le bras droit abaissé, semble s'avancer vers son maître et de sa bouche entrouverte crier son désespoir.

Le pied de la croix, qui est adossée à un tertre bistre, et plantée dans un sol désolé, de teinte bistre clair, est embrassé par un moine agenouillé, vêtu d'un froc très brun à doublure blanche et d'une robe blanche, la tête tragiquement levée vers le Crucifié. Son visage et ses mains sont, comme ceux de la Vierge et de saint Jean, d'une couleur brique qui contraste avec la mortelle pâleur du Christ.

Cette scène, d'une simplicité de composition encore archaïque, mais très dramatique, très étudiée, échappe quelque peu, par le décor du fond et des marges, par les détails des physionomies, aux formules en vogue dans les écoles italiennes de la fin du XIVe et du commencement du siècle suivant. Si elle a été, comme le manuscrit paraît bien le prouver, exécutée à Milan à cette époque, il faudrait peut-être y rechercher quelques traces d'une influence étrangère assez sensible. Tout d'abord, on serait tenté de penser à l'art anglais : la forme des bras du Christ, celle de son ventre et de son abdomen, la position de la jambe et du pied droits rappellent presque invinciblement le Crucifié d'un beau manuscrit du Musée Britannique (Arundel ms. 83), exécuté dans l'East Anglia au commencement du XIVe siècle. Mais cette première impression ne résiste guère à l'examen. Il est plus probable que le peintre connaissait les productions artistiques des pays germaniques. Plusieurs des livres liturgiques récemment décrits par M. Hermann et M. Tietze semblent en effet fournir des rapprochements plus sûrs. Je ne parle pas seulement des veines du bois de la croix qui appartiennent à une tradition déjà ancienne (voyez le feuillet 149 du manuscrit latin 8846 de la Bibliothèque nationale, exécuté en Angleterre au XIIIe siècle; planche 92 de la reproduction Berthaud), et qui se voient aussi dans des manuscrits d'origine allemande, conservés à Brixen, à Innichen, à Salzbourg, et datant du XVe siècle (H. J. HERMANN, *Die illuminierten Hss. in Tirol*, page 18, planche II; page 77, planche VI, etc.). On me répondrait que ce détail se retrouve un peu partout, par exemple au XIVe siècle dans le Missel du cardinal Niccolò Rosselli, à la Bibliothèque nationale de Turin (*Monumenta palæographica sacra*, in-folio, pl. LV), et dans plus d'un tableau des maîtres italiens du XVe siècle (pour n'en citer qu'un, la fresque de Piero della Francesca, à Assise, représentant l'Extraction de la Croix). C'est là un détail à demi-réaliste qui, une fois inventé, s'est répété plus ou moins fréquemment à travers les temps. Ce qui est peut-être plus caractéristique, c'est le fond traité, à la manière ancienne alors abandonnée en Italie, comme une sorte de tapisserie, dans le Missel de Brixen conservé à Innichen (HERMANN, ouvrage cité, pl. VI), et dans un autre Missel, celui-là du XIIIe-XIVe siècle, provenant peut-être de Prague, qui est aujourd'hui à la Studienbibliothek de Salzbourg (Hans TIETZE, *Die illuminierten Hss. in Salzburg*, p. 75). C'est encore la décoration marginale, si sobre, si sèche même, qui apparaît aussi dans plusieurs des volumes qui viennent d'être mentionnés. Non pas d'ailleurs que je veuille nier, en notant ces influences possibles et plausibles, le caractère italien de la composition dont il s'agit. Car, si ces influences sont réelles, il est non moins certain qu'elles ne se sont pas exercées isolément en Italie : je n'en veux pour preuve que la grande Crucifixion — très analogue, malgré son fond bleu, à celle de Holkham — qui figure dans un Missel vendu à Rome en 1896 (*Catalogo dei libri e manoscritti della ricca biblioteca proveniente dalla successione della fu marchesa Camilla de Fornari-Spinola*, Roma, Dario G. Rossi, 1896, page 207, n° 1863; fac-similé, page 208). L'influence de l'art des pays germaniques dans le Milanais est d'ailleurs trop connue pour qu'il soit nécessaire d'insister davantage sur ce point.

HISTOIRE ROMAINE DE TITE LIVE

ÉCOLE MILANAISE — MILIEU DU XVe SIÈCLE

Planche XLIII

Le premier Lord Leicester, fondateur de la Bibliothèque de Holkham, avait eu l'intention de publier une nouvelle édition de Tite Live, et, durant son séjour en Italie, il avait recueilli treize manuscrits de cet historien. C'est de l'un des plus beaux d'entre eux que nous reproduisons ici la première page. Il est muni d'une ancienne cote : 15.9, et contient la première, la troisième, et partie de la quatrième décade ; dans sa grande édition, Drakenborch le désigne sous le nom de *Lovelianus secundus.*

On y remarque tout d'abord la sigle IHS peinte en lettres d'or et couronnés d'or, qui se trouve au centre de la bordure supérieure, et les armes qui figurent au bas de la page et dont le cimier est surmonté d'un dragon ailé. Sur le champ d'or de l'écu se détache un rameau vert pâle, assez confus, et qui peut être soit un rameau d'olivier soit une palme. De chaque côté du dragon féminin, dont le corps est vert et la chevelure envolée d'un brun très clair, on lit les deux initiales d'or I et O décorées de légers rinceaux; ceux de la partie centrale de l'I paraissent en outre, sans que cela soit très sûr, former un G.

Le monogramme d'or IHS, couronné d'or, rappelle immédiatement celui qui, sous deux formes principales, figure dans plusieurs manuscrits des Visconti et des Sforza. La couronne d'or, comme l'a remarqué M. Carta, est une véritable *impresa* qui apparaît sous le principat du duc Filippo Maria ; elle a si bien ce caractère que, dans le beau manuscrit des *Vite de' Santi Padri* qui provient de Pavie et qui a appartenu en avant-dernier lieu au pape Pie VI, elle est représentée sans la sigle (manuscrit n° 1712 du fonds italien de la Bibliothèque nationale de Paris). La sigle est toujours peinte en or, mais la forme des caractères varie : tantôt ce sont des minuscules gothiques, comme dans le manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris n° 81 du fonds italien, daté de 1447, et tantôt ce sont des capitales romaines, comme dans le manuscrit de la même Bibliothèque n° 8386 du fonds latin, dédié à Galeaz Maria (cf. Francesco Carta, *Codici corali e libri a stampa miniati della Biblioteca nazionale di Milano,* Roma, 1891, p. 34, note). Quant au dragon ailé, qui est sans doute une des formes de la guivre, il compte aussi parmi les emblèmes de la puissante famille (Carta, op. cit., p. 34, n° 1), mais il a une tête de vieillard barbu, comme dans le manuscrit de Paris qui vient d'être cité (n° 1712 du fonds italien), et non point de femme dans la force de la jeunesse. Encore peut-on dire qu'à cette époque l'emblème n'était pas bien fixé : M. Carta affirme que c'est Francesco Sforza qui y ajouta une tête d'homme, un anneau et un cimier, et en fit un emblème propre à sa maison.

La Bibliothèque nationale de Paris possède, sous le n° 118 du fonds italien, un manuscrit qui provient sûrement de Filippo Maria et se termine par la souscription suivante : « Qui finiscie il dezimo et ultimo libro della terza decha di Tito Livio Padovano. m cccc° xxxxii, finito nello mese d'augosto. » Non seu-

lement par son contenu, mais par l'ornementation de sa première page, ce volume offre avec celui de Holkham des traits frappants de ressemblance. C'est, sur trois côtés, presque le même décor de feuillage et de fleurs, de facture élégante bien qu'un peu sèche; mêmes globules dorés cerclés de noir, mêmes rinceaux, même coloration brillante où dominent le rouge, le lilas, le vert et le bleu. En haut, au centre, le monogramme *yhs* en caractères gothiques, couronné d'or. Mais, ce qui est plus notable encore, c'est la grande initiale I qui est à peu près identique à l'initiale F du manuscrit de Lord Leicester. Toutes deux représentent Tite Live occupé à rédiger son œuvre. Dans le manuscrit italien 118, la grande chaire blanche et brune où est assis l'écrivain est plus compliquée, plus délicatement sculptée que celle de notre peinture, mais on peut dire que le personnage est le même. Si son bonnet doctoral est rouge dans le premier manuscrit et lilas dans le second, le manteau rouge à fourrure, la robe verte, comme les détails de l'attitude et les traits du visage, se correspondent avec une exactitude remarquable dans les deux petites compositions. Elles ne sont peut-être pas l'œuvre d'un même artiste, mais elles ont été exécutées à la même époque et probablement dans le même atelier.

Que le manuscrit de Paris provienne de Filippo Maria, on en a la preuve non seulement dans le monogramme couronné et dans la date de la souscription, mais dans l'écu qui orne le bas de la page : *écartelé : d'azur au 1 et 4 d'or à l'aigle de sable, au 2 et 3 d'argent à la guivre d'azur*; mieux encore, dans l'étoffe blanche relevée de bleu qui flotte au dessus de cet écu et dont le nœud central offre, indiquée en légers traits blancs sur fond rouge, la tourterelle portant une banderole avec la légende, d'ailleurs invisible : A BON DROIT; et enfin, dans la couronne où sont passés, à gauche, un rameau d'olivier, et à droite, une palme garnie de fruits rouges.

Dès lors, une question se pose : le manuscrit de Holkham a-t-il été primitivement exécuté pour Filippo Maria? La réponse ne peut guère être douteuse : elle est dans la présence éloquente du monogramme couronné. Mais alors, dira-t-on, pourquoi les armes ne sont-elles pas celles du duc? C'est que, à notre sentiment, le volume a dû être donné par lui à l'un de ses familiers, à moins que l'on ne préfère penser que, tout d'abord commencé sur son ordre et laissé ensuite de côté par lui pour une raison ou pour une autre, il ait été acquis par quelque riche amateur milanais. J'avoue que cette dernière hypothèse me paraît moins séduisante que la première. Filippo Maria aimait les livres et la littérature; le soin qu'il prit de sa bibliothèque montre qu'il était un véritable bibliophile; et qu'il se bornât pas à apprécier leur beauté extérieure, nous en avons la preuve dans les paroles que lui adressait l'humaniste bergamasque Gasparino Barzizza, en implorant sa clémence en faveur des Véronais : « Toi que l'on dit adonné aux Muses et aux études littéraires, tu te laisseras émouvoir par le souvenir des philosophes et des très doctes poètes que notre ville a produits en si grand nombre. » (*Gasparini Barzizii Bergomatis et Guiniforti filii Opera*, ed. Furietti, Romæ, 1723, pars prima, p. 61). Un témoignage aussi précis permet de croire que le duc a pu vouloir répandre autour de lui, par des dons de ce genre, le noble goût que lui reconnaissait publiquement le savant Barzizza.

Il serait d'ailleurs aussi très possible que le premier possesseur du volume eût été le personnage dont les armes sont peintes au premier feuillet. Il eût alors adopté le monogramme couronné et le dragon volant pour prouver sa fidélité ou sa reconnaissance au prince régnant et à sa famille. Or nous avons vu que ces armes paraissent représenter un rameau d'olivier, et nous savons d'autre part, que, parmi les familles auxquelles le duc concéda des fiefs ou d'importants privilèges, figurait la famille Olevano (Carlo MAGENTA, *I Visconti e gli Sforza nel castello di Pavia,* Milano, 1883, vol. I, p. 369, n. 3). Le rameau d'olivier, tout en rappelant l'un des emblèmes du duc, constituerait-il les armes parlantes de cette famille Olevano? C'est là un petit problème que je me borne à poser et qui ne peut être résolu que par un érudit milanais.

La première colonne du frontispice de Holkham comporte, en plus du manuscrit de Paris, une petite peinture qui se retrouve, plus ou moins analogue, dans plusieurs manuscrits de Tite Live exécutés au XV[e] siècle. C'est une vue de la ville de Rome, très fantaisiste, comme on le pense bien, mais où, avec un

peu de bonne volonté, on peut reconnaître quelques monuments, par exemple l'obélisque du Vatican, le Panthéon, et peut-être le château Saint-Ange. Sur plusieurs de ces monuments flottent les étendards de la ville avec l'inscription S. P. Q. R. et, chose bien naturelle dans un manuscrit décoré à Milan, ceux du Saint Empire romain. Cette vue peut être rapprochée de celle qui orne le manuscrit n° 218 de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, exécuté en 1459 pour le cardinal Niccolò Fortiguerra de Pistoia, alors simple évêque de Teano : elle a été publiée et doctement commentée par Auguste Geffroy dans les *Mélanges G. B. De Rossi* (Rome, 1892, in-8°, pp. 361-381, et pl. hors texte).

Au bas sont naïvement représentées les sept collines, flanquées de deux épais bouquets de bois.

Ajoutons que ce beau manuscrit porte à la fin la souscription rubriquée : *Suinotna sulcuire scripsit*, c'est-à-dire *Antonius Crivelus scripsit*. Il est donc l'œuvre de ce copiste connu, qui était milanais et appartenait sans doute à la même famille que Taddeo Crivelli, le merveilleux peintre de la *Bibbia Estense* et du *Decamerone* de Holkham. Antonio aimait les souscriptions plus ou moins cryptographiques; car, dans les deux autres manuscrits de sa main qui ont été signalés jusqu'ici, il s'est plu à ce jeu facile. Celui de la Bibliothèque impériale de Vienne (n° 773) porte la note suivante : *Bntpnkxs df Crkxfllks dfk grbtkb scrkpskt hxnc lkbrxm dkf XII kbnxbrkk 1433*, c'est-à-dire : *Antonius de Criuellis Dei gratia scripsit hunc librum. die XII januarii 1433*; et le Suétone qui porte le numéro 696 dans la collection Trivulzio de Milan, daté « 1444. Maii », est ainsi signé :

Libri scriptorem, bone Jesu, fac meliorem.
Qui librum scripsit de Crivelis prolem habuit.
Suinotna.

LES COMMENTAIRES DE CÉSAR

TRADUCTION ITALIENNE DE PIER CANDIDO DECEMBRIO

ÉCOLE DE L'ITALIE DU NORD — SECONDE MOITIÉ DU XVe SIÈCLE

Planche XLIV

Ce manuscrit (n° 541) est un bel exemple des nombreux manuscrits humanistiques exécutés en Italie vers le milieu du xve siècle et dont la décoration initiale consiste essentiellement en de gracieux entrelacs blancs ou de teinte très claire s'enlevant sur un fond de couleur unie. Sans doute originaire de Toscane, cette décoration se répandit très vite dans le reste de l'Italie, particulièrement à Naples et à Ferrare, et, à la vérité, je ne saurais dire sûrement si le manuscrit de Holkham Hall a été exécuté dans la capitale des rois aragonais ou dans le Nord de l'Italie. Le style du frontispice ne me paraît fournir sur ce point aucun indice absolument certain, et les

deux hypothèses peuvent également s'appuyer sur des raisons très plausibles. En faveur de Naples, on serait autorisé à faire valoir la personnalité de l'un des dédicataires, don Iñigo d'Avalos, le grand-chambellan du royaume : il a dû prêter son manuscrit, celui-là même que lui avait offert le traducteur Pier Candido Decembrio, à divers personnages de la cour et leur permettre d'en faire exécuter des copies. Cette hypothèse, fort vraisemblable, serait tout de suite infirmée ou confirmée, si l'on parvenait à identifier les armes qui figurent au bas de la page, peintes sur fond rouge dans une couronne de laurier : *d'or à deux pals vairés d'argent et de gueules*. Un nom de possesseur, qui figurait au verso du dernier feuillet et qui a été soigneusement gratté, aurait peut-être aussi aidé à résoudre le problème. Mais, en l'absence de ces deux indications précises, il est impossible de présenter autre chose que des conjectures. En faveur du Nord de l'Italie militeraient le nom du dédicataire de la première partie de l'ouvrage, Filippo Maria Visconti, duc de Milan, et les trois portraits-bustes contenus dans les bordures, genre de portraits qui, au xve siècle, fut très à la mode à Venise, à Ferrare et sans doute dans la haute Lombardie. Des entrelacs et des bustes du manuscrit de Lord Leicester on doit rapprocher les encadrements, également ornés de portraits, de l'exemplaire des *Trionfi* de Pétrarque conservé à la Bibliothèque royale de Dresde (Ob. 26), et achevé d'écrire, à Pesaro, par Jacopo da Verona, le 29 avril 1460 (R. Bruck, *Die Malereien in den Hss. des Kœnigreichs Sachsen*, p. 312, fig. 201). Ce dernier manuscrit, qui porte en première page les armes de Borso d'Este, duc de Ferrare, est considéré comme un bon spécimen de l'école véronaise par M. Paolo d'Ancona (*Di alcuni codici miniati conservati nelle biblioteche tedesche e austriache*, dans *L'Arte*, anno X, pp. 7-8 du tirage à part; cf. Ludwig Schmidt, *Katalog der Hss. der kœnigl. œffentlichen Bibliothek zu Dresden*, dritter Band, pp. 90-92), et nous sommes ainsi ramenés vers le Nord d'une manière qui paraît définitive.

Les quatre côtés de la bordure sont formés, comme nous l'avons dit, de ces entrelacs qui, au lieu d'avoir, comme c'est le cas le plus fréquent, l'aspect de rubans, ont ici celui de rameaux à feuillage très stylisé. Les ornements blancs, bleus, verts et rouges de l'initiale M sont traités de la même façon. Ces entrelacs, de couleur blanche, s'enlèvent sur un fond alternativement vert, bleu et rouge, et ils sont limités par deux rubans peints en or. En haut du cadre ainsi formé apparaît, à gauche, sur un fond bleu, un vase de jardin, rose, où se dresse un petit arbre vert; à droite, sur le ciel bleu et le sol vert, se détache une sorte de lynx jaune, courant vers la gauche.

Au centre, à gauche, la course des entrelacs est interrompue par un petit médaillon où est représenté, sur un fond bleu, César lauré, visage blanc teinté de rose, chevelure jaune. A droite, dans un médaillon beaucoup plus grand, un buste de femme à cheveux jaunes et carnation rosée, se présente de face, le cou très dégagé; elle est vêtue d'un corsage bleu à liseré rouge.

En bas, à gauche, tourné vers la droite, un autre buste de femme — le plus endommagé de tous — se profile sur un fond bleu, avec une coiffure blanche, un mince collier noir et une robe très ouverte, de couleur rouge; la chevelure est jaune et les chairs rosées. A droite, lui faisant face, le buste d'un homme encore jeune, à longs cheveux jaunes, coiffé d'un bonnet rejeté en arrière, vêtu d'une sorte de blouse rouge à plis très amples et très marqués, se détache, comme les autres, sur un fond bleu.

On a vu plus haut que le dédicataire des deux dernières parties de l'ouvrage contenu dans le manuscrit de Holkham est don Iñigo d'Avalos, qui fut, avec les ducs Humphrey de Gloucester et Filippo Maria Visconti, l'un des protecteurs de Pier Candido Decembrio. Or on conserve, dans la bibliothèque privée du roi d'Italie, à Turin (*Manoscritti vari*, 131), un exemplaire de la traduction italienne de Quinte Curce exécutée par le même humaniste lombard, qui porte précisément les armes et l'ex-libris de don Iñigo; et, d'autre part, à la Bibliothèque nationale de Madrid, un manuscrit de la traduction italienne de Polybe, due à Decembrio, avec l'ex-libris de son Mécène aragonais (Carta, *Codici corali* ecc., p. 51; Mario Schiff, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris, 1905, in-8°, p. 36). Comme le premier feuillet de ces deux manuscrits est orné, il serait peut-être intéressant d'en comparer la décoration à celle du volume de Lord Leicester.

HISTOIRE ROMAINE DE TITE LIVE

ÉCOLE DE SAVOIE? — SECONDE MOITIÉ DU XVe SIÈCLE

Planche XLV

Il est regrettable que cette belle page n'ait pas toujours été protégée par une reliure suffisante et qu'elle ait subi de ce chef d'assez graves dommages, surtout dans sa partie inférieure. Mais, telle qu'elle est, elle est encore fort intéressante et méritait, croyons-nous, les honneurs de l'héliogravure.

L'écriture du manuscrit a une apparence italienne, mais il n'en est pas de même de la décoration, qui offre un mélange d'influences française et flamande, mais qui paraît, somme toute, exécutée sous une notable influence française. Dès le xve siècle, un français (ou un savoisien?) a mis son nom au verso du dernier feuillet : « Jakes de Montenard, posseçeur ». Mais il ne semble pas que ce nom ait le moindre rapport avec les armes qui se voient dans la bordure de droite et qui, à mon très vif regret, n'ont pu être retrouvées ni par de savants héraldistes ni par moi. Supportées par deux angelots appuyés sur un de leurs genoux, celui de droite ayant des ailes vertes et celui de gauche des ailes brun clair, elles se lisent ainsi : *Parti : au premier, d'argent à un arbre de sinople; au deuxième, de gueules à deux bandes d'argent*. Sur le sol, une banderole où se lit, en capitales ornées, la devise : NICHIL EST AB OMNI PARTE BEATVM. D'après les caractères de la décoration, il faudrait peut-être diriger les recherches soit du côté du Dauphiné soit du côté de Saluces. Le volume, qui contient le texte de la première décade de Tite Live (*Lovelianus quartus* de Drakenborch), a d'ailleurs séjourné à Lyon au commencement du xviiie siècle et doit s'identifier avec l'un des articles 89-90 de la liste des manuscrits mis en vente à cette époque par frère Éloi, portier des Augustins déchaussés de cette ville (Henry Martin, *Histoire de la Bibliothèque de l'Arsenal*, p. 255).

A vrai dire, l'encadrement lui-même et la scène qu'il surmonte sont d'un style assez différent. Tandis que les arabesques et les monstres qui les habitent ont un caractère exotique marqué, le tableau de la construction de Rome est presque purement français : c'est, semble-t-il, l'œuvre d'un Français qui connaît l'art italien, mais qui se garde de le plagier ou même de l'imiter de trop près. Devant l'original, on ne peut se tenir de penser immédiatement à l'école de Jean Foucquet. Seuls, les personnages, courts, ramassés sur eux-mêmes, jettent dans l'esprit un doute d'ailleurs assez gênant.

L'encadrement est essentiellement formé de tiges stylisées, peintes en bleu, pourpre, rouge et or, sur fond blanc, et terminées par des fleurs ou des fruits au naturel : pensées, pervenches, chardons, œillets, etc. Ce retour à la nature vivante, qui annonce les lourdes décorations flamandes et françaises de la fin du xve siècle, est même rendu plus sensible, à droite, par la figure assez habile d'une mouche.

Outre les armoiries, cinq personnages ou groupes, tous grotesques ou monstrueux, égayent cet encadrement déjà si varié. A gauche, en haut, c'est un singe brun, armé d'un bâton, qui, juché sur une sorte d'autruche ou de héron à plumage gris, queue brune et bec vert, et bridé de noir, paraît très attentif à diriger la marche

de sa monture; vers le centre, c'est une espèce de sauvage nu, rouge brun, qui porte sur son dos courbé un vieux nain barbu, encapuchonné, emmitouflé, et paraissant cueillir la pervenche voisine. Tout en haut, coiffé d'un chapeau brun et or à larges bords et à pointe barbelée, agenouillé sur son genou gauche, un personnage brun rouge, simiesque, barbu, se présente de face, promenant ses doigts sur une mandoline brun clair. A droite, en haut, un petit guerrier brun, nu, armé seulement d'un casque bleu, d'une lance et d'un bouclier à face humaine, est monté sur la croupe d'un monstre dont l'arrière-train brun est d'un lion; la partie du corps qui suit, plus étroite, peinte en brun rouge, paraît empruntée au tigre et se relève brusquement, formant un long col enveloppé d'un voile pourpré et où s'emmanche une tête barbue qu'enserre l'ample voile. Enfin, au dessous des armoiries, on voit une femme brune, ailée, à cheveux jaunes et courts, à croupe d'animal, les quatre membres sur le sol, levant la tête vers un monstre rouge et brun, de même race qu'elle, et qui, dans un effort violent, s'apprête à la transpercer d'un épieu brun furieusement brandi.

Cette décoration rappelle certaines bordures flamandes, mais plus encore les encadrements savoisiens dans le genre de celui qui orne la première page de l'exemplaire de la *Fleur des Histoires* exécuté pour Jean-Louis de Savoie, évêque de Genève de 1460 à 1482 (Bibliothèque nationale de Paris, n° 296 du fonds français; cf. L. DELISLE, *Le Cabinet des Manuscrits*, tome I, p. 184). Comme dans le volume de Lord Leicester, on voit dans celui de Paris, moins finement exécuté, un encadrement composé de feuillages stylisés mêlés à des feuillages, à des fleurs et à des fruits naturels : pervenches, œillets, fraises, etc.; dans la bordure, à droite, un centaure, armé d'un grand arc, court vers la gauche et se retourne pour lancer une flèche. La miniature elle-même représente le Paradis terrestre; elle est d'un bon style, d'une exécution supérieure à celle de l'encadrement, et montre une très notable influence de l'art flamand. On doit aussi rapprocher des bordures de Paris et de Holkham Hall celle des Heures de Saluces provenant de la collection Yemeniz et conservées au Musée Britannique sous le n° 27.697 du fonds additionnel : on y remarque le même mélange de feuillages et de fleurs conventionnels et naturels, des grotesques du même genre, et M. Warner attribue la peinture — avec une certaine hésitation, il est vrai — à l'école de Savoie (*Illuminated Manuscripts,* pl. LI).

Avec la scène qui occupe toute la partie inférieure de la page, nous revenons à la réalité. Les artistes du moyen âge et de la première Renaissance ont volontiers représenté les constructions de villes ou de grands édifices, et plus d'un exemplaire de Tite Live commence par une peinture de ce genre (cf. celui de l'Université de Leipzig, n° 70, qui paraît provenir d'un Gonzague : R. Bruck, *Die Malereien in den Hss. des Kœnigreichs Sachsen*, Dresden, 1906, in-8°, p. 164). Ici, Rome est déjà presque entièrement bâtie : murs brun clair, temples et palais pourprés, bruns, roses, gris et or, profilent leur silhouette sur le ciel bleu. A droite, deux monuments sont encore en construction : gâcheurs de mortier, maçons, tailleurs de pierres, vêtus de bleu, de rouge, de brun et de pourpre, s'y employent à l'envi. Près d'eux, deux guerriers, armés de pied en cap, casque jaune, cuirasse jaune et verte, brassards et jambarts verts et bleus, devisent entre eux, tenant chacun dans la main gauche une sorte de petite baguette brune : c'est Romulus et Rémus unis dans le succès croissant de leur œuvre mutuelle. A gauche, tout change, la haine a succédé à l'amour fraternel : près de la haute muraille d'enceinte, brune et rose, au pied de laquelle l'herbe a déjà poussé, Romulus, casque jaune, cuirasse verte, jambarts bruns, brassards bleus, tue à coups de massue Rémus, tête nue et renversé sur le dos. Les deux scènes s'opposent avec une remarquable entente de l'effet dramatique. Les carnations sont brun clair.

Il ne nous reste à décrire que la lettre initiale F, qui s'enlève en brun jaunâtre sur un fond bleu. La panse inférieure renferme la louve, peinte en brun teinté de rouge, debout, allaitant deux enfants nus et roses, Romulus et Rémus, dont la vie se trouve ainsi représentée à ses trois époques principales : leur naissance et leur éducation surnaturelle, leur accord fraternel dans la fondation de Rome, la haine de Romulus et le meurtre de Rémus.

DÉCAMÉRON DE BOCCACE

PEINT POUR LE PRINCE ALBERTO D'ESTE

PAR TADDEO CRIVELLI

ÉCOLE FERRARAISE — SECONDE MOITIÉ DU XVe SIÈCLE

Planches XLVI-XLIX

Ce magnifique volume (n° 531), exécuté au xve siècle dans l'Italie du Nord et orné de délicates peintures, appartenait, au xviie siècle, au couvent de San Spirito de Reggio d'Émilie. Écrit sur deux colonnes, revêtu de velours violet, il est évidemment dû à l'initiative d'un grand personnage du temps, et grâce aux *imprese* qui apparaissent dans la bordure de divers feuillets, ce personnage n'est pas très difficile à découvrir. En haut du premier feuillet, à droite, et au bas du feuillet 100, la légende LIE BIEN SECRETE accompagnant le cygne au col noué et cadenassé; au bas du feuillet 1, à droite, le cerf; au bas du feuillet 44, le « paraduro », c'est-à-dire la grille d'or entourée d'eau (digue du Pô) et accompagnée du mot FIDO en caractères gothiques, sont autant de preuves que le manuscrit provient d'un prince de la maison d'Este.

Dès lors, rien de plus aisé que de déterminer le possesseur. Ce n'est pas un duc de Ferrare, puisque l'aigle blanche est absente; c'est donc un très proche parent d'un de ces ducs, Borso, Ercole I, qui aimèrent tant les livres et formèrent, au xve siècle, de si belles bibliothèques. Or, dans son ample étude sur l'histoire de la miniature à la cour des Este à Ferrare, parlant des œuvres perdues du plus grand peintre de cette cour, Taddeo Crivelli, M. Hermann Julius Hermann s'exprime ainsi : « Nous n'avons plus aucune trace de ses miniatures pour le *Decamerone* de Boccace (1467), ni de celles qui ornaient un ouvrage de Carlo di San Giorgio sur la conspiration de Giovanni Ludovico Pio contre Borso ». (*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhœchsten Kaiserhauses*, tome XXI, Wien, 1900, in-folio, p. 165). Le premier de ces deux manuscrits doit sans nul doute être identifié avec le n° 531 de Holkham. Nous allons essayer de prouver qu'il est l'œuvre de Taddeo Crivelli et qu'il a été exécuté sur l'ordre du prince Alberto d'Este, né en 1415, fils naturel de Filippa della Tavola et du marquis Niccolò, par conséquent frère d'Ercole I, et l'un de ses plus chauds partisans.

Nous possédons deux groupes de documents relatifs au *Decamerone* d'Alberto d'Este. Les premiers ont été signalés par le marquis Campori en 1872 (*Atti e Memorie delle Deputazioni di storia patria di Modena e Parma*, t. VI); les seconds, par M. Giulio Bertoni, dans son livre sur *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I* (Torino, 1903, in-8°). On trouve à peu près sûrement dans ce dernier ouvrage, à la page 8, le nom du copiste, Bernardo d'Alemagna, un de ces artistes venus au

xve siècle d'Allemagne, des Flandres et de Hollande, pour tirer parti de leur talent dans l'Italie du Nord; et, de fait, l'écriture du manuscrit 531 de Holkham, auquel il travaillait encore en 1471, a un caractère légèrement exotique; elle est plus courte, plus sèche que l'écriture proprement italienne de la même époque. Dans le même travail, à la page 253, on lit qu'en 1467 Taddeo di Niccolò Crivelli touchait 25 « lire » pour un *Centonovelle*, c'est-à-dire un *Decamerone*, enluminé par lui, « et pour d'autres livres remis à Calcagnini ».

La décoration du volume aurait donc été commencée par Crivelli en 1467. Cette année-là, Boccace paraît avoir été très en faveur à la cour de Ferrare : Marco dell'Avogaro, l'un des collaborateurs de Crivelli pour la fameuse *Bible d'Este*, recevait, lui aussi, la commande d'un *Centonovelle* destiné au duc Borso. Il n'est cependant point du tout certain que Crivelli eût terminé son travail à cette date; la petite somme qu'il reçut alors ne devait être qu'un acompte, et nous croyons en trouver la preuve dans les documents publiés par M. Bertoni. En effet, dans un compte de parchemin du 14 février 1471, il est dit que trente-cinq pièces de parchemin ont été remises, le 8 janvier précédent, au papetier Gregorio (*a Gregorio cartolaro*), pour en terminer l'apprêt et en faire cinq cahiers destinés à continuer l'exécution d'un livre appelé *Cento novelle,* et trois autres cahiers destinés à continuer celle d'un livre appelé les *Commentaires de César*, que l'on fait écrire pour Alberto d'Este (*per lo Ill.mo messer Alberto da Est*). Comme il est peu probable qu'Alberto ait fait exécuter, en si peu d'années, deux exemplaires du *Decamerone*, force est de penser que le volume du prince n'avait pas été terminé en 1467 et de chercher la raison d'un pareil délai. Cette raison, c'est vraisemblablement l'irrégularité avec laquelle Alberto payait copistes et miniaturistes. Du vivant de Borso, il devait compter sur le duc pour enrichir ses collections et éteindre ses dettes (Bertoni, op. cit., pages 37-38, 258-259). Lors de l'avénement d'Ercole, auquel il avait donné son appui et qui l'en récompensa d'ailleurs largement, il dut se produire, au moins de ce côté, des difficultés imprévues, difficultés qui, pour amener d'aussi vives réclamations, remontaient sans doute assez loin, Une lettre adressé à Alberto par Scipione Fortuna, le garde de la bibliothèque du palais, le 4 mai 1470, montre que les copistes n'avaient rien reçu depuis plusieurs mois, et que s'ils continuaient leur travail, c'était plutôt à regret. Voici le texte de cette lettre, qui est inédite et dont je dois la copie à M. le D[r] Giovanni Ognibene, directeur des Archives d'État de Modène :

Illustris et magnifice domine singularis,

El fa de bisogno che la V. S. facia scrivere una lettera a Ludovico dela Cavaliera, salinaro de Veglio, che mandi subito in sino a seicento capritti che resano tutti ala forma mezana per coprire li libri principiati per la V. S., e questo non fal[l]i per Dio, perche li scripturi non zunzessino a stare indarno, avisando la V. S. che li scripturi scriveno più in uno dì adesso, che non facevano questo inverno in quatro dì. Se Ludovico vorà servire la V. S. al presente, lui poterà perche l'è adesso el fiore de li capriti, ed è tempo che la brigatta se fornisse per tuto lo anno.

Apresso l'è necessario che la V. S. faccia scrivere una lettera al factore Bonvecino, che me dia al presente insino a vinticinque ducati, che io gli darò li mandati per dispensare ditti dinari in scripturi et aminiaduri che scrivino et aminiano libri ala V. S., avixando quella che li ditti dovevano havere ditti dinari insino innanzi Pasqua e sono reduti insino a qui. El perche io priego la V. S. che strenza el.. factore che voglia provedere de quisti dinari a fine che'l se possa prosequire li facti de la V. S., ala quale continuamente mi raccomando.

Data Ferrarie, die III maii 1470.

Illustris Magnificentie Vestre
Servitor Scipio Fortuna.

(*Adresse* : Illustri ac Magnifico Domino Alberto Estensi ducali comsolerio [*l.* consiliario ?] domino meo singulari.)

Cette lettre expliquerait parfaitement le long intervalle qui s'écoula entre le paiement fait à Crivelli en 1467 et l'achat de parchemin de 1471. Nous savons d'ailleurs que Crivelli ne quitta Ferrare qu'après la mort de Borso, survenue le 18 août 1471, et qu'il ne dut arriver à Bologne que vers 1473-1474 (Luigi Frati, *I Corali della Basilica di S. Petronio in Bologna,* Bologna, 1896, gr. in-8°, p. 18 et suiv.) : il pourrait donc aisément avoir terminé, avant son départ, le *Décaméron* qu'il avait commencé, quatre ou cinq ans plus tôt, pour Alberto d'Este.

Dans ses recherches, M. H. Julius Hermann a mis le plus grand soin à grouper ce qu'il connaissait de la vie et de l'œuvre de Taddeo Crivelli. Il a particulièrement démêlé, à l'aide des comptes, la part qui lui revenait dans

la décoration de la *Bible d'Este*, aujourd'hui en la possession de l'archiduc François-Ferdinand d'Autriche-Este. Grâce aux reproductions publiées par M. Hermann, il nous est facile de reconnaître dans le manuscrit de Holkham Hall la main du grand artiste. Les miniatures de ce volume présentent, en effet, avec celles de la *Bible* qui sont dues à Crivelli, des analogies trop frappantes pour que le doute soit permis; et, en outre, la délicatesse du travail est si grande, que l'on ne peut songer à un habile imitateur du maître. Enfin, il est naturel que Taddeo ait introduit dans d'autres œuvres quelques-uns des motifs qu'il avait peints dans la *Bible* et qu'il considérait comme les parties les mieux venues de son chef-d'œuvre. Il y avait bien, parmi les collaborateurs de la *Bible d'Este*, un artiste qui, selon M. Hermann (page 173), aurait subi les mêmes influences que Crivelli : c'était Franco de' Rossi; mais il avait quitté Ferrare vers la fin de l'année 1458. Impossible aussi de songer à Marco dell' Avogaro, qui ornait un *Décaméron*, en cette même année 1467, pour le duc Borso : son style est tout différent (Hermann, page 163, fig. 30 et 31; page 164, fig. 32, et planche XVI). D'autre part, le manuscrit de Holkham ne peut être celui de Borso, puisqu'il y manque les armes ducales, c'est-à-dire l'aigle blanche, et plusieurs des principales *imprese* de Borso. Quant aux autres peintres de la *Bible* et des autres manuscrits exécutés vers cette date pour la cour de Ferrare, Giorgio d'Alemagna, Guglielmo Giraldi, leur œuvre diffère vraiment trop de celle du miniaturiste de Holkham pour qu'il soit permis de penser à eux.

Si, au contraire, on veut bien comparer l'ornementation florale des encadrements dans les deux manuscrits de la *Bible* et du *Décaméron*, on constatera du premier coup d'œil leur parfaite ressemblance. Un des plus beaux exemples de ce genre de décoration est fourni par la page de la *Bible* où commence le texte d'Isaïe (tome II, feuillet 3 verso) et que M. Hermann a reproduite dans la planche XIV de son mémoire : rien ne peut être plus légitimement rapproché des bordures des feuillets 1 et 100 du *Décaméron* de Lord Leicester. Il en est de même des bouquets de fleurs, plus ou moins stylisés, plus ou moins en forme de losange, qui ornent les feuillets 16 verso, 34 et 100 du manuscrit de Holkham, et dont on retrouve toute la disposition, toute la richesse, toute la finesse, dans le *mazzo*, accosté de deux grands oiseaux à tête humaine, qui se voit au feuillet 281 verso du tome I de la *Bible* (Hermann, page 150, fig. 18).

En étendant cette comparaison à d'autres représentations, on arrivera au même résultat. Je ne parle pas seulement du *paraduro*, dont on pourrait soutenir que la forme était consacrée et dont pourtant l'exécution pouvait varier avec les artistes chargés de la fixer sur le parchemin : le sec et médiocre *paraduro* peint par Giorgio d'Alemagna, au feuillet 212 du tome I de la *Bible* (Hermann, planche XVII), le prouverait au delà du nécessaire. Mais les deux colombes affrontées aux ailes ouvertes, au feuillet 215 verso du tome II de la *Bible*, à gauche, vers le bas (*ibid.*, planche XV), et au centre de la bordure supérieure du premier feuillet du *Décaméron*; mais le fragment d'encadrement du feuillet 19 verso du tome I de la *Bible*, où, parmi les fleurs, se voient deux charmants petits bustes affrontés, à gauche un buste d'homme, à droite un buste de femme (Hermann, page 144, fig. 12), et le joli buste de la conteuse qui anime l'intérieur de l'initiale G du feuillet 100 du *Décaméron*; ces colombes, ces bustes féminins ne sont-ils pas sortis du même pinceau? On pourrait encore rapprocher le beau cerf couché du premier feuillet du *Décaméron*, à droite, du cerf debout, encore plus beau, qui brame à côté de la licorne, au feuillet 192 du tome II de la *Bible* (Hermann, page 151, fig. 30); et il n'est pas, malgré des différences assez sensibles, jusqu'à la danse du feuillet 280 verso du tome I de la *Bible* (*ibid.*, planche XIII) et surtout la scène d'Isaïe prophétisant (*ibid.*, planche XIV), dont la composition générale, moins savante, et l'exécution, peut-être moins fine, ne rappellent la délicieuse scène de Santa Maria Novella, qui occupe toute la partie inférieure du premier feuillet du *Décaméron*.

Bien plus, de cette comparaison il semble ressortir que, de 1460 environ à 1467-1471, Taddeo Crivelli avait fait dans son art de notables progrès. Les traces d'archaïsme qui apparaissent encore dans la *Bible* ont entièrement disparu du *Décaméron* : la Pentecôte du feuillet 216 du tome II de la *Bible*, si nettement inspirée de Giotto (Hermann, p. 152, fig. 21), le David couché du feuillet 139 du tome Ier du même manuscrit, qui paraîtrait plutôt exécuté à Milan en plein XIVe siècle (*ibid.*, page 147, fig. 15), n'ont pas

d'analogues dans le volume de Lord Leicester, où tout est pour ainsi dire modernisé. Crivelli, né probablement entre 1420 et 1430, a décidément oublié les admirations de sa jeunesse et adopté le style nouveau. Seules, ses décorations florales, où il paraît avoir atteint de prime abord la perfection, sont restées absolument les mêmes; elles paraissaient si neuves à ses contemporains que Franco de' Rossi les a imitées aux feuillets 106 du tome I et 78 du tome II de la *Bible* (Hermann, page 155, fig. 25, et planche XVI), que Giorgio d'Alemagna et Guglielmo Giraldi s'en sont sûrement inspiré, et qu'elles ont été un peu lourdement reproduites, cinquante ou soixante ans plus tard, dans le *Missel* du cardinal Ippolito I d'Este, conservé à l'Université d'Innsbruck (*ibid.*, page 240, fig. 98; cf. les peintures des mss. 92, exécuté à Bologne en 1466, et 105, exécuté dans la même ville en 1467, de la Bibliothèque du chapitre métropolitain de Prague : Anton Padlaha, *Die Bibliothek des Metropolitankapitels,* Prag, 1904, in-8°, figg. 223 et 241). Seul, Marco dell' Avogaro semble n'avoir rien emprunté à ces magnifiques modèles.

De tout ce qui précède, on peut donc conclure, sans aucune témérité, que le manuscrit de Holkham est bien celui qui a été exécuté pour Alberto d'Este de 1467 à 1471; que les peintures de ce volume sont l'œuvre de Taddeo Crivelli, et que le copiste s'appelait Bernardo d'Alemagna.

Ce merveilleux manuscrit, l'un des plus beaux qui nous restent du xve siècle, avait été prêté par Thomas Coke à Paolo Rolli pour l'édition du *Decamerone* qu'il a publiée à Londres en 1725, chez Thomas Edlin, dans le format in-folio. Rolli a donné une rapide description, en quelques lignes, de l'ornementation du volume, et c'est d'après lui que la scène de Santa Maria Novella a été signalée par Manni, dans le tome II de ses *Sigilli antichi*, en 1739. Le grand bibliophile Dibdin, l'auteur du *Bibliographical Decameron,* paru à Londres en 1817, n'a connu le volume de Holkham Hall que juste à temps pour en parler dans sa préface; il s'est consolé de cet accident en faisant graver par Charles Heath, entre les pages xii, xiii et xiv de son premier volume, quelques initiales et la scène de l'église. Mais ni lui ni Rolli n'ont reconnu dans les marges les *imprese* de la maison d'Este ni soupçonné l'intéressante histoire du manuscrit.

Nous devons maintenant décrire les pages reproduites.

Planche XLVI. — Feuillet 1. — Le premier feuillet se compose essentiellement d'un encadrement dont les deux parties latérales sont constituées, à gauche entièrement, à droite partiellement, d'une riche décoration florale où dominent le rose et le bleu. Dans la partie supérieure, de chaque côté, se trouvent deux *rotuli* de couleur gris perle entourés de rayons d'or; dans la boucle qui ferme l'extrémité supérieure du décor floral, très stylisé, qui sépare les deux colonnes d'écriture, s'insère le *paraduro*, où la légende fido s'enlève sur un fond rouge vif en lettres gothiques d'or; sur les côtés, deux colombes blanches, affrontées, ouvrent leurs ailes toutes grandes. La bordure droite offre, dans le décor floral, en haut, le cygne blanc, le *motto* en capitales d'or : lie bien secrete; en bas, un cerf brun couché sur l'herbe verte, jaune par endroits, se détachant sur le ciel bleu; derrière le cygne et le cerf, quelques touffes de plantes d'eau. Cet encadrement, renfermé lui-même dans un cadre très simple de petits arcs contenant des sortes de trèfles, est interrompu au bas de la page et complété par un tableau rectangulaire sur le bord supérieur duquel vient s'appuyer le décor central. C'est la scène bien connue par où s'ouvre le *Décaméron* : pendant la grande peste de 1348, un mardi matin, dans l'église de Santa Maria Novella de Florence, se rencontrent après l'office sept jeunes dames, parentes ou amies, âgées de dix-huit à vingt ans au plus; s'étant assises à peu près en cercle, elles décident de se retirer à la campagne lorsqu'entrent dans l'église trois jeunes gens qui s'associent à leur projet. L'artiste a suivi de près le texte de l'écrivain. Dans une petite chapelle au plafond bleu semé d'étoiles d'or et sur le mur gris de laquelle se détachent les mots s. maria novela, on voit, sous une petite voûte azurée et parsemée d'étoiles d'or, un autel d'or, rose au fond, couvert d'une nappe blanche et dont le devant peint en vert est orné de fleurs sombres. Du plafond pend la petite lampe du sanctuaire. Au premier plan, les pilastres latéraux de la chapelle sont de marbre rose; à gauche s'élève un mur gris perle, reposant sur un sol gris vert, et au dessus duquel se dressent, sur un beau ciel bleu, trois arbres vert vif relevé d'or; à droite, s'ouvre dans

un mur violacé une des portes de l'église, avec un toit incliné recouvert d'ardoise et surmonté d'une petite coupole en briques jaunes et brunes ; au fond, près du cadre, on aperçoit le mur du cloître, couleur brique; comme à gauche, le sol est gris vert. Dans l'intérieur de la chapelle, les personnages sont divisés en deux groupes, séparés par un grand bénitier ou un brasero d'or. A gauche, sur le dallage alternativement gris et gris rose, sont assises en cercle, ainsi que le dit Boccace, *quasi in cerchio*, six jeunes femmes, dont les noms sont écrits sur autant de banderoles. La plus proche de l'autel, FIAMETA, est vêtue de bleu; celle qui la suit, vue de profil, PHILOMENA, a une robe violette; de la troisième, NEYPHILE, on n'aperçoit qu'une partie du visage; la quatrième, ELISSA, dont le visage est caché par celui de sa voisine, a préféré une robe verte; enfin, des deux aimables conteuses qui tournent le dos au spectateur, la première, à gauche, EMILIA, est habillée en rouge vineux, et la seconde, LAVRETA, en vert. Toutes ont des coiffures blanches, sauf Néiphile dont la chevelure est retenue par un petit bonnet en résille. A droite, PAMPINEA, la plus âgée, la future reine de la première Journée, s'est détachée du groupe de ses compagnes qui la suivent attentivement du regard, et, droite dans sa longue robe violette, levant la main gauche à la hauteur du cou, tendant aimablement la main droite, elle répond sans embarras à l'invitation risquée des trois jeunes gens, à la tête desquels s'avance PAMPHYLO en chausses noires, coiffé d'une toque rouge vif agrémentée d'or, enveloppé dans son court manteau bleu à broderies sombres, au collet vert et à la fourrure fauve. Derrière lui, dans l'embrasure de la porte, au premier plan, PHYLOSTRATO, avec une coiffure violet clair, des chausses rouge vif et un vêtement vert; au fond, DIONEO, tête nue, blouse rouge et chausses violet clair.

Dans la première colonne du texte se lit, sans nulle ornementation, le titre de l'ouvrage : *Comincia il libro chiamato* Decameron *cognominato* Prencipe Galeotto *nel quale si contengono* Cento novelle *in dieci di decte da septe donne et da tre giovani huomini.* Suit le Prologue (*Prohemio*), dont le premier mot *Humana* commence par une initiale à décor floral, rose vineux, vert et bleu, sur fond d'or.

PLANCHE XLVII. — Feuillet 16 verso. — La première colonne, qui comprend les derniers paragraphes de la première Journée du *Décaméron*, n'offre que cinq petites initiales très sobrement ornées. Elle est séparée de la seconde colonne, où commence la seconde Journée, par une série de feuillages stylisés se terminant par deux têtes joufflues d'où partent deux bouquets de fleurs où dominent le rouge, le bleu, le vert, le brun et l'or. L'initiale G est d'un beau style; mais c'est la suivante, S, qui doit attirer notre attention. S'enlevant sur un fond doré, cette lettre, dont le tracé est peint en vert foncé et vert clair et les panses en rouge vif, est ornée d'un de ces jolis portraits où excellait Crivelli : c'est la reine de la seconde journée, PHYLOMENA, avec un joli bonnet blanc à trois étages, orné d'un rameau vert, et rejeté sur le derrière de la tête. De profil, les cheveux ramenés sur le front, le nez mutin, les lèvres entr'ouvertes, elle est délicieusement modeste, malgré son grand œil noir, dans son corsage bleu à liserés blancs.

PLANCHE XLVIII. — Feuillet 100. — Ici commence la huitième Journée du *Décaméron*. La marge est décorée d'une de ces guirlandes de fleurs qui sont un des triomphes de l'art de Crivelli. Dans un cadre d'or, l'initiale G se détache en vineux à filets blancs; la panse est bleu foncé, également avec filets blancs. Au milieu de la panse se dresse de profil, tourné vers la gauche, le buste d'une gracieuse jeune femme, qui a été reprise, pour ainsi dire, par Crivelli dans la *Bible d'Este*, et dont le nom a été omis par le peintre; mais c'est sans nul doute, avec son sceptre, la reine de la huitième Journée, LAURETTA. Un simple bonnet blanc ou plutôt une étoffe brodée légèrement disposée sur sa chevelure blonde, couronnée du laurier vert, vêtue d'une robe verte, armée d'une baguette brune, elle a l'attitude grave qui sied à une reine et l'air modeste qui convient à une héroïne de Boccace : il faut un esprit sain pour entendre, sans péril, d'aussi « plaisantes » nouvelles. L'initiale S, qui commence précisément une histoire salée, se détache, bleue avec retouches blanches, sur un fond d'or; les gros ornements terminaux sont de couleur rose. Enfin, au centre de la marge inférieure, est couché, parmi des rayons d'or, un cygne peint de la même manière que le héron du feuillet 144, en gris blanc relevé d'un peu

de sépia; le cadenas qui ferme le nœud du col est bleu noir; sur la banderole gris perle se lit en lettres d'or le *motto* : LIE BIEN SECRETE. Le cygne est digne du héron.

PLANCHE XLIX. — Feuillet 144. — La page est divisée de la même manière que la précédente; l'ornementation centrale en est moins soignée, à l'exception des deux bouquets de fleurs terminaux, dans l'un desquels, celui du bas, réapparaît le *paraduro*. L'initiale de la dixième Journée, un A gothique de forme assez lourde, est peinte en vert, avec des ornements terminaux roses, à gauche; la panse est bleu foncé, avec des filets blancs. Sur le centre de la lettre se détache le portrait du roi de la Journée, PANFILO, jeune homme roux, au profil accusé, la tête ceinte de la couronne de laurier, vêtu d'une robe rouge vif au col gris perle. L'initiale plus petite G est d'un style simple; elle est peinte en vineux dans un cadre d'or, la panse est bleu foncé, les ornements terminaux sont peints en vert. Mais la simplicité et, par endroits, la lourdeur du décor de cette page sont singulièrement compensées, non seulement par les deux riches bouquets de fleurs, mais par le délicieux héron qui s'envole dans la marge de droite. Peint en gris blanc légèrement relevé de sépia, environné de rayons d'or, cet oiseau, qui doit être, comme le cygne, une des *divise* d'Alberto d'Este, a, dans le manuscrit, un charme qui échappe malheureusement en partie aux reproductions même les plus soignées.

ŒUVRES DE VIRGILE

ÉCOLE FLAMANDE — SECONDE MOITIÉ DU XV[e] SIÈCLE

PLANCHES L-LII

Le manuscrit 311, relié en deux volumes, contient l'œuvre de Virgile, accompagnée des commentaires de Servius et de Donat, et suivie du XIII[e] livre de l'Énéide, composé par l'humaniste Maffeo Veggi. Dans l'initiale de la première Bucolique ont été peintes, sur fond vert rehaussé d'or, les armes flamandes suivantes : *de sable à la fasce d'argent, chargée d'un annelet (?), accompagnée en chef de trois merlettes d'argent.*

La copie du texte a du être achevée le 24 mars 1473, comme l'indique la souscription suivante, qui se lit à la fin du VI[e] livre de l'Énéide : « Tiberii Claudii Donati.... Interpretationum Virgilianarum Eneidos liber sextus explicit, 24 martii, die Mercurii, in vigilia Annunciationis dominice, anno 1473 incoante. » Des noms de possesseurs ont été effacés au bas du premier feuillet du premier volume et au verso du second feuillet de garde de l'autre volume. La reliure est ancienne, en veau plein, munie d'énormes bouillons et de fermoirs de cuir; les estampages qui la décorent représentent, sur les bandes latérales, des dragons, et sur le plein de la reliure, des losanges ornés de fleurs de lis.

PLANCHE L (en tête des *Bucoliques*). — Sur un ciel bleu traversé par de légers nuages blancs et par un vol de pies, les maisons et les monuments lointains d'une ville se profilent dans une lumineuse buée bleue. Au second plan, à gauche, trois chèvres, dont deux sont dressées sur leurs pattes de derrière et broutent les petites branches inférieures d'un arbuste. Cet arbuste est peint en vert très clair, comme les autres arbres de cette composition, sauf ceux du fond qui sont de couleur bleu clair passant graduellement au vert. Vers le milieu de la scène coule un ruisseau où s'abreuve une vache; sur la rive opposée, deux autres vaches, la tête baissée, broutent l'herbe du pré; plus près encore, un troupeau de moutons. Au premier plan, à gauche, un berger s'avance; il est coiffé d'un chapeau gris posé sur une coiffe rouge, vêtu d'une blouse verte, serrée à la taille par une ceinture rouge, et de chausses bleues. Il porte au cou une sorte de cravate bleue où s'attache un petit capuchon bleu rejeté sur le dos; la panetière qui pend à son côté droit est blanche: il a aux pieds des chaussons bruns. Tenant dans la main droite la laisse de son chien dont le corps est dissimulé par un arbuste, il est arrêté, appuyé sur sa houlette, et parle au second berger qui, assis sur l'herbe et adossé au tronc d'un arbre, souffle avec ardeur dans son pipeau. Le musicien champêtre a sur la tête une coiffe verte; il est habillé d'une blouse bleue, au col de laquelle pend un capuchon rouge, et de chausses également rouges; sa panetière est blanche et ses chaussons bruns, comme ceux

de son compagnon. Il a posé près de lui son chapeau brun et sa houlette. Son chien, brun clair et brun foncé, au collier hérissé de clous, salue d'un grognement le chien de l'orateur, de même poil que lui. En avant, un troisième chien est couché et semble épier les mouvements d'un lièvre en arrêt sous un arbuste touffu.

Planche LI (en tête des *Géorgiques*). — Cette grande composition, très soignée, peut se diviser en six tableaux librement inspirés des quatre livres des Géorgiques et que l'on n'aurait sans doute pas manqué, cent cinquante ans plus tôt, de distribuer en autant de registres : 1° la ferme; 2° les abeilles; 3° la bergerie; 4° le gros bétail et les chevaux; 5° la taille des arbres; 6° le labourage.

1. La ferme se compose d'une maison à deux étages surmontée d'un toit rouge clair, très élevé; elle est flanquée, à gauche, d'une étable et de la grange; à droite, du rucher et de deux étables à toits grisâtres.

2. Devant ces derniers bâtiments, le fermier et la fermière frappent avec une baguette des chaudrons jaune brun, pour appeler l'essaim des abeilles dispersées en l'air, sur le sol, sur les toits, démesurément grosses, comme il paraît bien qu'on avait l'habitude de les représenter jusqu'à la fin du XVI[e] siècle (voy. par exemple le bois inséré au fol. 28 de l'ouvrage intitulé *Del Trattato dell' imprese di Giulio Cesare Capaccio...*, in Napoli, 1592 : Bibl. nat. Rés. Z. 917). La fermière, coiffée d'un étroit bonnet blanc dont le ruban se noue au sommet de la tête, est vêtue d'une robe bleue, à manches rouges, la poitrine couverte à l'échancrure d'un pan d'étoffe brune; sur le devant de sa jupe, elle a mis un tablier blanc. Le fermier porte, sur sa coiffe rouge, un chapeau jaune à larges bords, un sarrau bleu violet par dessus sa tunique verte, et des chausses rouges.

3. Les moutons, la chèvre et le porc sont blancs et noirs. Près d'eux, la tête couverte d'une coiffe rouge vif et d'un capuchon bleu, vêtu d'une blouse verte, de chausses rouges et de souliers gris, le berger joue de la musette.

4. Les vaches sont brunes ou jaunes, sauf celle qui est tournée vers la gauche et qui est blanche et grise. Le bouvier porte un capuchon rouge, doublé d'une étoffe verte qui se replie au dessus du front, une blouse bleue, des chausses vertes et une panetière d'un blanc gris. Armé d'une longue perche, il paraît chercher à écarter de ses vaches le porc qui montre sa mâchoire dans un grognement. Une palissade de bois tressé sépare du reste de la scène les animaux de basse-cour. Entre cette palissade et la clôture qui se dresse tout le long du terrain cultivé, quatre chevaux, gris, jaune, noir et blanc, sont en liberté.

5. A gauche se dresse une sorte de haut talus gris, verdâtre à sa partie supérieure. Sur ce talus sont plantés des arbres et des arbustes encore privés de frondaison. Debout auprès du premier des deux grands arbres qu'il étreint de son bras gauche, coiffé d'une casquette à oreillettes, blanche et rougeâtre, vêtu d'une blouse vert foncé et de chausses bleues, un bûcheron abat à coups de hachette une des branches inférieures. A l'exemple de ses compagnons, pour donner à ses mouvements plus de liberté, il a détaché la partie postérieure de ses chausses qui se rabattent d'elles-mêmes et laissent voir le pan de la chemise. Sur le second arbre, une échelle est appliquée; un bûcheron, qui s'y accroche de la main gauche et s'y appuie du genou, s'apprête à couper une des branches; il est vêtu d'une blouse bleue à manches brunes. Plus bas, un troisième bûcheron, coiffé d'une casquette, habillé d'une blouse d'un blanc sale, de chausses rouges et de gros souliers gris, est occupé à fendre en deux morceaux, à l'aide d'une grande hache, un tronc d'arbre abattu sur lequel il est monté; il donne de tels coups, qu'il en serre les lèvres. Au dessous de lui, un groupe de cinq paysans émonde des arbustes. Le premier, qui lève sa serpette, vers la gauche, porte une casquette brune dont les oreillettes relevées sont attachées à une sorte de petit pompon, une blouse verte à manches bleu clair, des chausses rouge cerise et des « gamaches » ou fourreaux de jambe bistre clair. Son vis-à-vis a rabattu les oreillettes de sa casquette rouge brique; il est vêtu d'une blouse bleue à revers blancs, d'une tunique courte brun vert lacée de tresses rouges qui ressortent sur la chemise blanche, et enfin de chausses plissées brun clair, ressemblant à un pantalon. Le personnage qui lui tourne le dos, levant sa serpette, porte une calotte brune, une blouse bleu clair, des chausses plissées rouge

cerise et des souliers gris noir. Son voisin, tourné vers la gauche, a un chapeau gris noir, un capuchon rouge vif, une blouse bleue, des chausses vert jaune et des « gamaches » bistre clair. Le cinquième, près du cadre, est vêtu d'une coiffure brun rouge, d'une blouse bleue, d'une tunique brune, de chausses rouge clair et de bottes noires.

6. Dans le champ d'un gris de glaise, enclos d'une haie gris verdâtre que ferme une porte rustique, on voit d'abord, à gauche, un semeur coiffé d'une casquette grise à enseigne d'or posée sur une coiffe blanche, vêtu d'une blouse vert jaune à doublure blanche, de chausses de même couleur, d'une tunique dont on n'aperçoit que le col et les manches rouge vif; sa blouse est relevée sur le côté droit et fixée à sa ceinture. Les jambes enfermées dans des « gamaches » bistre clair, il marche d'un pas égal en répandant la semence qu'il tire d'un sac blanc rehaussé de bistre, passé dans son cou, et d'une forme toute pareille à ceux qui sont encore en usage de nos jours.

Devant le semeur, un laboureur porte un chapeau gris posé sur une coiffe verte, un vêtement bleu à manches courtes, une tunique courte dont on ne voit que les manches brun jaune, une sorte de corset rouge cerise, et des chausses plissées de couleur blanche. Il fait un mouvement de côté pour lancer un coup de fouet à son cheval brun à jambes et à mufle blancs, qui, le dos couvert d'une toile grisâtre, est attelé à une herse grise et gris jaune. L'animal commence à s'arc-bouter sur ses jambes de derrière pour se mettre en marche.

Au premier plan, deux laboureurs conduisent une longue charrue, peinte en gris et en gris jaune, comme la herse. Le premier, appuyé sur les manches de l'instrument, lève la jambe gauche pour partir. Il est coiffé d'un bonnet blanc d'une forme particulière; les manches de sa blouse verte à doublure blanche sont retroussées à la hauteur du coude; de sa tunique rouge cerise on ne voit qu'une partie du plastron et les manches; ses chausses plissées, en forme de pantalon, sont d'un blanc grisâtre. Son compagnon porte le même bonnet blanc, une blouse bleue à doublure blanche et, sous sa blouse, une tunique rouge cerise. Il donne le signal du départ, d'un coup de fouet; deux chevaux, l'un blanc, l'autre rouge clair, sont attachés à la charrue à l'avant de laquelle, dans une ouverture pratiquée à cet effet, est fixée une houe à deux dents, destinée sans doute à détacher des roues la terre grasse du champ. Près de la clôture, à droite, un sac blanc contient du blé jaune.

Planche LII (en tête de l'*Énéide*). — Le frontispice de l'Énéide est tout entier tiré des livres I à IV du poème.

En bas, une grande ville, Troie, est en flammes; l'ennemi l'a envahie; des échelles apparaissent sur les toits; on voit sur les remparts les assiégeants tuer les défenseurs :

..... Irruerant Danai, et tectum omne tenebant.
Ilicet ignis edax summa ad fastigia vento
Volvitur; exsuperant flammæ; furit æstus ad auras. Lib II, v. 757-759).

Les monuments de la ville, surtout la grande tour, à gauche, ont une teinte blanchâtre qui rappelle assez habilement celle de la pierre. Les toits des maisons sont gris perle et violacés; les flammes qui les dévorent, vermillon et or; les combattants, noirs avec quelques retouches d'or.

D'une grande porte en plein cintre sortent des personnages, hommes et femmes, emportant en toute hâte ballots, malles et valises, et se dirigeant vers le navire accosté au quai. Là se tiennent Énée, hésitant et triste, son père Anchise, qui paraît lui conseiller de donner le signal du départ, le fidèle Achate et trois autres Troyens :

.... Vix prima inceperat æstas,
Et pater Anchises dare fatis vela jubebat,
Litora cum patriæ lacrimans portusque relinquo,
Et campos ubi Troja fuit....... (Lib. III, v. 8-11).

Le groupe qui remplit toute la partie inférieure de la page est d'un réalisme très étudié. Seul, Énée, dans

son attirail oriental, fait exception à cette réunion de costumes flamands. Coiffé d'un turban légèrement violacé, où est fixé par un gros bijou d'or un énorme panache brun, or, rose et blanc, la main droite appuyée sur son corps, le héros tient dans sa main gauche une lance démesurément longue, ornée à son extrémité de glands rouges rehaussés d'or. Il est vêtu d'une cuirasse d'or, de brassards gris perle, dorés à la hauteur du coude, et d'une cotte de mailles de même couleur; il a rejeté sur son bras gauche son manteau rouge cerise bordé d'or, et il est chaussé de bottes fauves rehaussées d'or. Son visage placide est un peu écrasé par l'appareil de sa coiffure, mais il ne réussit pas à être ridicule : il n'est qu'assez étrange. Toute son attitude est celle d'un homme qui réfléchit, doute, ne sait quel parti prendre.

Près de lui, Anchise, avec son bonnet rond, brun, noir et or, sa barbe et ses cheveux blancs, son manteau bleu à fourrure marron, sa tunique et ses chausses noires, son collier et sa ceinture d'or, son épée noire et gris perle ornée d'or, ses bottes à revers rouge cerise et or, a tout l'air d'un riche marchand de Bruges ou de Gand. Le visage tourné vers Énée d'un air grave et inquiet, il paraît attendre que son fils sorte enfin de son irrésolution. Entre eux, on aperçoit un jeune homme à chapeau noir bordé de rouge et relevé d'or. Derrière Énée, un vieux garde du corps, très calme, coiffé d'un chapeau brun garni d'or dont le bord est rabattu sur les yeux, est vêtu d'un manteau violet gris et d'une tunique d'un vert vif; il porte une lance à glands rouge cerise, comme celle du héros; un collier d'or brille sur sa poitrine. Sa barbe et ses cheveux blancs, sa tranquillité font un contraste savant avec le visage si triste du blond jeune homme à toque brune et or et en tunique brun foncé. Au premier plan, tourné vers le groupe principal, un jeune et bel archer, très fier de son chapeau blanc à plume noire rehaussée d'or, de sa coiffe rouge cerise, de son ruban brun foncé, de sa tunique vert vif à revers d'or et de sa ceinture dorée, cambre sa taille et ses jambes enfermées dans un haut-de-chausses, à rayures rouges, jaunes et blanches sur fond gris perle, et des chausses gris perle : c'est le fidèle Achate qui se présente sous ces dehors avantageux. Suivent les personnages chargés de fardeaux. Le premier, très blond, très attristé, coiffé de noir, porte par dessus sa cuirasse gris perle un manteau violet gris, une tunique rouge cerise à doublure verte et à collet noir brillant de bijoux d'or, le tout bordé d'or, et un haut-de-chausses à rayures bleues, blanches et rouges sur fond noir. Il tient sous son manteau un ballot gris perle et dans sa main gauche une valise noire. Vient ensuite une femme portant sur sa tête un énorme ballot gris perle ficelé d'or; sa robe rouge cerise, garnie de blanc, est relevée pour faciliter sa marche et laisse voir une jupe noire. Derrière elle, une autre femme, coiffée d'un turban et d'un voile blancs, vêtue d'une robe bleu foncé à demi-manches noires, porte devant elle un ballot brun clair. Elles sont suivies d'un personnage à bonnet brun et or dont le geste est savamment étudié; la main droite appuyée sur la hanche, il a sur l'épaule une malle noire qui paraît fort lourde et qu'il soutient de sa main gauche; il porte un manteau vert brodé d'or et une tunique violacée à manches noir et or. Un dernier personnage, vêtu d'un manteau rouge à col d'or, apparaît sous la voûte de la porte, un ballot gris sur la tête. Ce défilé forme une scène de genre dont le charme est fait de vérité et de précision.

Au centre, c'est la mer. Les navires sont en route, et voici qu'ils sont assaillis par la tempête :

> Incubuere mari, totumque a sedibus imis
> Una Eurus Notusque ruunt creberque procellis
> Africus, et vastos volvunt ad litora fluctus. (Lib. I, v. 84-86.)

Les voiles sont gonflées jusqu'à rompre; en vain les nautoniers grimpent dans les cordages, essaient de toutes les manœuvres pour déjouer l'effort des flots et des vents :

> Insequitur clamorque virum stridorque rudentum. (Ibid., v. 87.

Celui des vaisseaux qui tient la tête a déjà sombré, ses agrès sont épars sur le gouffre :

> Jam validam Ilionei navem, jam fortis Achatæ,
> Et qua vectus Abas, et qua grandævus Aletes,
> Vicit hiems . . . . (Ibid., v. 120-122.)

Et dans le second, Énée désespéré tend ses mains suppliantes vers le ciel :

> Ingemit, et duplices tendens ad sidera palmas,
> Talia voce refert : « O ter quaterque beati
> Quis ante ora patrum, Trojæ sub mœnibus altis,
> Contigit oppetere! . . . . » (Ibid., v. 93-96.)

L'artiste a assez habilement surmonté les difficultés que présentait l'interprétation de cette scène. Avec quelques navires, il a su donner l'idée de toute une flotte. Ils sont peints de tons gris et bruns, avec des cordages noirs; la hune de celui d'Énée est rouge vif et or; les oriflammes qui flottent au sommet des mâts sont d'une teinte rose, rehaussée d'or, avec des devises dont une seule est en partie lisible et où il semble que l'on puisse déchiffrer le mot : FIDELITER. Au sommet du mât du navire qui se trouve tout à fait à droite, près du cadre, flotte un fanion blanc sur lequel se détache en or un emblème presque invisible et qui est peut-être un lion rampant; au sommet du mât qui se trouve près des pieds de Didon, un autre fanion rouge, orné d'un lion rampant d'or; ces emblèmes et la devise permettront peut-être de déterminer le premier possesseur du volume. Les matelots, trop petits pour être bien distincts, sont noirs et rouges, avec un peu d'or. Somme toute, le peintre s'est tiré de là avec honneur.

Il n'en est pas de même dans l'épisode suivant. Dès que les artistes de cette époque essaient de représenter des scènes de la mythologie antique, ils échouent misérablement; c'est pour eux un monde encore fermé. Notre miniaturiste a voulu traduire aux yeux l'intervention de Neptune. Près d'un rocher à double cime, deux têtes boursouflées, avec leurs cheveux châtains tout hérissés, se voient sur le bord de la mer : on a quelque peine à reconnaître en eux l'Eurus et le Notus. Un peu plus bas, dans un char à quatre roues, attelé de deux griffons assez mal venus, le tout d'un brun rouge fortement rehaussé d'or, est assis un roi à longue chevelure et à barbe blonde : c'est Neptune en personne, coiffé d'un chapeau à larges bords blancs et à sommet rouge sur lequel brille une couronne d'or, vêtu d'un manteau d'or à revers rouge et à col blanc, et tenant dans sa main droite un sceptre d'or. Il se retourne vers la flotte en détresse :

> Disjectam Æneæ toto videt æquore classem,
> Fluctibus oppressos Troas cælique ruina. (Lib. I, v. 128-129).

Si cette malheureuse tentative ne se perdait, pour ainsi dire, dans l'ensemble de la grande composition dont elle fait partie, le bel effet du tableau en serait gravement compromis. Il est vrai que l'éclat et l'habile emploi des couleurs atténue singulièrement, dans l'original, l'insuffisance de l'invention.

En haut, à gauche, le reste de la flotte, représentée par des barques et un navire brun aux agrès brun foncé et à la hune rehaussée d'or, est mouillé au bord de la mer, près de deux grands rochers d'un gris violet; deux Troyens débarqués semblent tenir conseil :

> Est in secessu longo portus . . . .
> Hinc atque hinc vastæ rupes geminique minantur
> In cælum scopuli, quorum sub vertice late
> Æquora tuta silent. . . . .
> Huc septem Æneas collectis navibus omni
> Ex numero subit, ac magno telluris amne
> Egressi optata potiuntur Troes arena. (Lib. I, v. 159, 162-164, 170-172.)

Énée, reconnaissable à son turban et à son panache, est encore sur le navire, en costume bleu et rouge; près de lui se tient un vieillard, probablement Anchise, vêtu de noir et de brun; non loin d'eux, un petit personnage, coiffé d'un chapeau brun rehaussé d'or, vêtu d'un manteau brun et d'une tunique bleu et or. Sur le quai, Achate, dans le même costume et dans la même attitude qu'au moment du départ, converse avec un autre Troyen qui porte un chapeau rond, rouge et or, un manteau noir, une tunique rouge et des chausses brunes.

Plus haut, toujours à gauche, sept grands cerfs, brun foncé et brun clair, apparaissent à l'orée d'une épaisse forêt verte. Étendu sur le sol vert clair et vert jaune, l'un d'eux a déjà succombé sous les flèches d'Énée, qui, toujours coiffé de son turban blanc et or, porte un manteau rouge, des brassards d'argent et des jambarts d'or :

. . . . Tres litore cervos
Prospicit errantes; hos tota armenta sequuntur
A tergo, et longum per valles pascitur agmen.
Constitit hic, arcumque manu celeresque sagittas
Corripuit, fidus quæ tela gerebat Achates,
Ductoresque ipsos primum, capita alta ferentes
Cornibus arboreis, sternit; tum vulgus et omnem
Miscet agens telis nemora inter frondea turbam;
Nec prius absistit quam septem ingentia victor
Corpora fundat humi et numerum cum navibus æquet. (Lib. I, v. 184-193.)

Si Achate, sans doute faute de place, est absent de ce petit épisode, il reparaît près d'Énée de l'autre côté du rocher, au moment où, entre la forêt et un bouquet d'arbres, Vénus se montre à son fils sous la forme d'une vierge chasseresse, les cheveux flottant sur les épaules, les jambes nues, armée d'un arc d'or, deux traits d'or à la main, vêtue d'une courte tunique brun et or :

.... Ipse uno graditur comitatus Achate,
Bina manu lato crispans hastilia ferro.
Cui mater media sese tulit obvia silva,
Virginis os habitumque gerens, et virginis arma
Spartanæ, vel qualis equos Threïssa fatigat
Harpalyce volucremque fuga prævertitur Hebrum.
Namque humeris de more habilem suspenderat arcum
Venatrix, dederatque comam diffundere ventis,
Nuda genu, nodoque sinus collecta fluentes. (Lib. I, v. 314-320.)

Au dessous, en avant d'un petit sanctuaire bâti au milieu des arbres, Énée et Anchise, toujours à peu près dans le même costume, s'arrêtent devant le groupe de Didon et de ses suivantes. Sous le manteau relevé du héros, on distingue ses chausses noires; ses bottes sont noires avec des rehauts d'or; il met sa main sur sa poitrine en signe d'admiration et de dévouement. Son fidèle compagnon est ici de face; sa cuirasse gris bleu étincelle de retouches d'or; par dessus sa tunique rouge il a jeté un manteau violet; ses chausses, comme celles d'Énée, sont noires. En face d'eux, Didon, blonde et rose, semble adresser la parole aux deux Troyens; une couronne d'or est posée sur sa chevelure enfermée dans une résille rouge et or; au bas de son manteau blanc et or, on aperçoit sa robe bleu foncé. De ses quatre suivantes, la première, au fond, porte un grand voile noir, une robe bleue et or à manches noires; de la seconde on ne distingue que la tête et la coiffe noire, rouge et or; la troisième porte un manteau rouge cerise à parements blancs, qui laisse voir le col noir de sa robe; la quatrième enfin, au premier plan, un peu en arrière, est vêtue d'une coiffe noire, rouge, jaune et or, d'un manteau noir et d'une robe verte à garniture blanche :

Hæc dum Dardanio Æneæ miranda videntur,
Dum stupet, obtutuque hæret defixus in uno,
Regina ad templum, forma pulcherrima Dido,
Incessit, magna juvenum stipante caterva. (Lib. I, v 494-497.)

A droite, la ville se construit activement. Les monuments profilent déjà sur le ciel leurs murs bleus et rougeâtres et leurs toits violacés :

Miratur molem Æneas, magalia quondam,
Miratur portas strepitumque et strata viarum.

Instant ardentes Tyrii, pars ducere muros,
Molirique arcem et manibus subvolvere saxa,
Pars optare locum tecto et concludere sulco. (Lib. I, v. 421-425.)

Le réalisme qui caractérise l'art flamand à cette époque se montre ici de nouveau, avec son goût décidé pour le détail précis et familier. Sur l'échafaudage de l'édifice en construction, et près du treuil qui y est installé, deux maçons, vêtus de violet et de brun; au dessous d'eux, un de leurs compagnons, en bonnet brun, en costume bleu à manches brun clair, frappe avec un marteau. Près de lui, deux architectes semblent deviser entre eux et surveiller le travail; le premier porte un manteau rouge garni de brun, et le second, un habit brun à manches rouge cerise. Dans l'échafaudage vertical se tient un ouvrier en blouse bleue garnie de noir, en chausses noires et en bottes fauves. A peu près à mi-hauteur de la tour, un autre personnage tout en brun, sauf son vêtement de dessus qui est rouge vif et or, paraît muni d'une mesure de longueur. Sur la partie du toit qui n'est pas achevée, un couvreur, brun et or, est monté sur les chevrons, d'un jaune grisâtre. Un goujat en blouse rouge cerise, serrée à la taille par un cordon blanc, en tunique et en chausses brunes, traverse le pont-levis, portant sur son épaule gauche le mortier rosé dans une auge brune. Tout près, sur l'échafaudage, deux maçons besognent; celui qui se présente de dos est vêtu d'une blouse bleue, d'un tablier blanc, de chausses brun foncé et de bottes fauves; son compagnon, vu de face, coiffé d'un bonnet rouge vif, est en tunique brun foncé. Au dessous d'eux, marchant vers la droite, un autre goujat a sur son épaule une auge pleine, et un troisième, qui porte une courte tunique brun jaune rehaussée d'or et des chausses brun foncé, paraît être occupé à gâcher le mortier; pour se mettre à l'aise, il a, comme les bûcherons du frontispice des Géorgiques, rabattu le haut de ses chausses, et l'on aperçoit le pan de sa chemise blanche.

Peut-être trouvera-t-on ces descriptions un peu longues; mais il est nécessaire d'entrer dans ces menus détails pour donner une idée, encore imparfaite, de la variété de coloris de ces peintures que l'on ne peut reproduire qu'en teintes à peu près uniformes.

LIVRE DE PRIÈRES

DE LAURENT DE MÉDICIS ET DE CLARICE ORSINI

ÉCOLE FLORENTINE — SECONDE MOITIÉ DU XV[e] SIÈCLE

Planche LIII

Le charmant petit livre de prières, qui porte à Holkham Hall le n° 41, est un des joyaux de la collection. Il contient, après un calendrier, l'Office de la Vierge, l'Office de la Passion, les sept Psaumes pénitentiaux et l'Office de la Croix. De nombreuses peintures, extrêmement fines, ornent le calendrier et les quatre parties dont il est formé. Quelques pages portent en outre, dans la bordure inférieure, l'image de la Terre, du Soleil et de la Lune accompagnée d'un des signes du Zodiaque; tout autour courent des inscriptions plus ou moins fantaisistes. Le volume a été exécuté à Florence, dans la seconde moitié du xv[e] siècle, et constitue une des plus délicates productions de l'école toscane d'alors. D'ailleurs, ainsi que le prouvent les armes peintes au bas du feuillet où commence l'Office de la Vierge, il fut écrit et décoré pour Laurent de Médicis et pour Clarice Orsini, qu'il avait épousée le 4 juin 1469; ces armes, supportées par un angelot, sont, à gauche : *d'or à huit boules de gueules, 2, 3, 2 et 1*, qui est Médicis; à droite : *bandé de gueules et d'argent; au chef du second, chargé d'une rose de gueules et soutenu d'une divise d'or, chargée d'une anguille ondoyante en fasce d'azur*, qui est Orsini (cf. un manuscrit de la *Geografia* de Francesco Berlinghieri, conservé à la Brera de Milan et qui contient des peintures relatives au mariage de Laurent et de Clarice : Fr. Carta, *Codici corali e libri a stampa miniati della Biblioteca nazionale di Milano*, Roma, 1891, in-8°, p. 93 et suiv.). De chaque côté de ces armes, deux petits médaillons, à l'extrémité inférieure des deux parties latérales de l'encadrement, renferment l'anneau avec le diamant qui est l'une des *imprese* médicéennes. On peut, de plus, affirmer sans témérité que toute la décoration du volume est due à l'un des plus célèbres miniaturistes vivant à Florence sous l'intelligente tyrannie de Laurent, Francesco d'Antonio del Chierico, qui était, semble-t-il, le peintre préféré du Magnifique. Il a peint pour lui plus d'un manuscrit; je n'en citerai que quelques-uns : un petit livre de prières, conservé à la Bibliothèque Laurentienne de Florence, très analogue à celui de Lord Leicester, et écrit en 1485 par le fameux copiste Antonio Sinibaldi; un exemplaire grec de l'Iliade, qui se trouve dans le même dépôt (Plut. XXXII, 4; Bandini, t. II, col. 126); le Pétrarque du Musée Britannique (Harley 5761; Warner, *Reproductions*, séries II, planche XLVIII); et enfin, selon toute vraisemblance, un autre Pétrarque conservé à la Bibliothèque nationale de Paris sous le n° 548 du fonds italien, et dont le copiste fut le même que celui du livre de prières de la Laurentienne, Antonio Sinibaldi. Si pour ce dernier j'ajoute « selon toute vraisemblance », c'est qu'un témoignage ancien pourrait donner à croire le contraire. Dans la relation du voyage que fit le cardinal Louis d'Aragon en

Allemagne, aux Pays-Bas, en France et dans la haute Italie en 1517-1518, Antonio De Beatis rapporte, que l'on montra à son patron, dans la bibliothèque de Blois, « li Triomphi del Petrarcha historiati *de mano de Flammingo* de una minia excellentissima.... Et in uno de li decti libri visti erano ne li cantoni et nel mezzo x bozze o cozze di camei o caminni in forma di un gran mezo ovo per longo, lavorati molto soctilmente. » Ces derniers détails, comme l'a démontré M. Léopold Delisle, s'appliquent sans contestation au manuscrit italien 548, qui provient des collections des Médicis (*Note sur un manuscrit des Poésies de Pétrarque rapporté d'Italie en 1494 par Charles VIII*, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1900, pp. 450-458; cf. Ludwig Pastor, *Die Reise des Kardinals Luigi d'Aragona.....*, Freiburg im Breisgau, 1905, in-8°, pp. 143-144 : M. Pastor n'a pas connu le travail de M. Delisle). Je crois qu'il ne faut pas attacher grande importance aux paroles d'Antonio De Beatis et qu'il a simplement répété ce qu'il avait entendu à Blois; car les peintures du volume en question sont non pas « de main de Flamand », mais du plus pur style florentin, et, j'affirmerai même — en m'appuyant sur l'opinion de M. Paul Durrieu — du pinceau de Francesco d'Antonio (*Manuscrits d'Espagne remarquables principalement par leurs peintures et par la beauté de leur exécution*, dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LIV, 1893, p. 314). J'ai déjà dit que ce dernier paraissait avoir joui de la faveur particulière de Laurent de Médicis; il ne sera peut-être pas inutile, pour l'établir à l'aide d'autres documents, de rappeler ici que leurs deux signatures se suivaient, peut-être non sans des raisons d'amitié et de confiance mutuelles, à la fin des Constitutions de la Confrérie de Saint-Paul, rédigées au mois de novembre 1472 (*Monumenta ad Alamanni Rinuccini vitam contexendam...* edebat Ferdinandus Fossius, Florentiae, 1791, in-4°, p. 26, en note) :

« Io Lorenzo de' Medici, al presente Governatore della Compagnia di Sancto Pavolo, dico questi essere « e Capitoli che mi furono rimessi.

« Io Francesco d'Antonio di Francesco, miniatore, dico similmente. »

Francesco d'Antonio, dont la vie nous est encore mal connue, eut certainement de son temps une grande renommée, et plus d'un artiste dut s'efforcer d'imiter ses œuvres. Nous citerons au moins un de ces essais. C'est un Office de la Vierge, en langue allemande, mais d'écriture italienne et de décoration toscane, conservé à la Bibliothèque du couvent des Servites d'Innsbruck (*Beschreibendes Verzeichniss der illuminierten Handschriften in Oesterreich*. I. Band. *Tirol*, von H. J. Hermann, 1905, in-folio, p. 111, fig. 30, 31 et 32). On verra, dans les reproductions données par M. Hermann, que l'imitateur a lutté de son mieux, mais sans beaucoup de succès, avec le peintre de Laurent de Médicis.

Ce volume n'est d'ailleurs pas le seul des manuscrits de Holkham Hall qui provienne des collections des Médicis. Dans mon Catalogue, qui paraîtra prochainement, on trouvera, sous le n° 298, un Plaute à la fin duquel on lit cette note : « Liber Laurentii ac Johannis P. F. de Medicis. N° 77 (seu 177?) », et, sous le n° 341, un César qui porte les armes médicéennes et qui a appartenu, dès le XVIe siècle, au poète pétrarquisant Berardino Rota. On sait que, dans les troubles qui suivirent la fuite de Pierre de Médicis en 1494, le palais des maîtres de Florence fut plus ou moins mis au pillage, et l'on a longtemps accusé les troupes de Charles VIII des déprédations qui furent alors commises. Mais s'il y eut des coupables dans l'armée française, il y en eut aussi parmi les Florentins. En février 1496, Piero Ricci (Crinitus) écrivait : « Venit in manus nuper Tiberii Donati commentarium super libros quinque Aeneidos Vergilianae; liber autem hic ex supellectile Petri Medicis est; hinc commodavit Andreas Martellus, qui cum hoc ipso multa et alia subripuit, ut alias testati sumus... » Le précieux manuscrit carolingien de Donat, exécuté en France, est aujourd'hui à la Laurentienne, et M. Sabbadini croit que c'est celui-là même que le cardinal Jean Jouffroy avait fait copier en 1438 (R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV et XV*, Firenze, 1905, in-8°, p. 206 *c*).

Pour permettre de contrôler notre attribution des peintures du petit livre de prières de Lord Leicester à Francesco d'Antonio, nous croyons devoir indiquer ici quelques autres manuscrits décorés par lui : un Tite Live qui a appartenu aux collections aragonaises de Naples et qui porte au Musée Britannique le

n° 3694 du fonds Harley (Warner, *Reproductions*, series I, planche L); un Eusèbe de la même bibliothèque (Harley Ms. 3308); un Bréviaire, du même dépôt encore, exécuté après 1482 et provenant de Santa Croce de Florence (Addit. Ms. 29735; Warner, *Guide*, p. 139, et *Reproductions*, series II, planche L); un Pétrarque provenant des Médicis et qui constitue le n° 5761 du fonds Harley (Warner, *Reproductions*, series II, planche XLVIII); et enfin, à la Bibliothèque royale de Munich (cod. lat. 23639, Cim. 42), suivant une juste indication de M. Paolo d'Ancona, un autre petit livre de prières qui a servi à Albert IV de Bavière et qui vient, comme celui de Holkham Hall, de Laurent de Médicis : car sur sa reliure en argent doré, ornée d'émaux, on lit plusieurs fois l'une des deux devises du Magnifique : le tens revient. Ajoutons que les célèbres livres de chœur florentins sont en partie l'œuvre du même artiste; mais sur ce point nous n'avons qu'à renvoyer, en attendant le travail de M. Paolo d'Ancona, à l'étude bien connue de Gaetano Milanesi (*Nuove indagini con documenti inediti per servire alla storia della miniatura italiana*, dans le vol. VI des *Vite* de Vasari, Firenze, 1850, in-12, pp. 159-350; cf. aussi J. Labarte, *Histoire des arts industriels*, t. III, 1866, pp. 230-231, et Eugène Müntz, *Les Primitifs*, pp. 56 et 70).

Planche LIII (en bas, à droite). — Il est impossible de décrire en détail les petites merveilles de finesse et d'adresse que constituent les peintures de ce manuscrit. Les couleurs sont trop nombreuses, trop rapprochées les unes des autres, bien que parfaitement distinctes. Disons seulement que l'habile emploi des tons très clairs, surtout du jaune, a permis à l'artiste de donner à son œuvre si chargée une apparence lumineuse, vive, riante, dont aucune reproduction ne peut donner l'idée. Outre le jaune clair, c'est le bleu, le rose, le vert et l'or qui dominent dans ces peintures microscopiques où tous les détails sont tracés et peints avec une surprenante netteté. Selon toute vraisemblance, Francesco d'Antonio est l'inventeur de cet art lilliputien; mais une phrase de Vasari l'a frustré de ce singulier mérite qui s'est tout entier reporté sur le trop célèbre Giulio Clovio. Après avoir comparé celui-ci à un « piccolo e nuovo Michel Agnolo », l'historien des peintres italiens, parlant du livre d'offices du cardinal Alessandro Farnese, s'exprime en effet ainsi : « Vi ha fatto [Clovio].... Salomone adorato della regina Sabba, con fregiature... ricche e varie; e dentro a questa [storia] da piè, condotto di figure manco che formiche [*et ailleurs :* non più grandi che una ben piccola formica], tutta la festa di Testaccio; che è cosa stupenda a vedere che si minuta cosa si possa condur perfetta con una punta di pennello. » (*Vite*, Firenze, 1881, t. VII, p. 562).

La décoration de chacune des pages du Calendrier consiste : 1° en une tige de feuillages et de fleurs plus ou moins conventionnels se rattachant vers le haut au monogramme KL, et 2° en un petit médaillon, un *tondo* composé d'un cercle représentant le ciel avec l'un des signes du Zodiaque (cf. le Pétrarque de la Bibliothèque nationale de Paris, n° 548 du fonds italien, feuillets 47 v° et 48); au centre de ce *tondo*, extérieurement décoré de feuillages, de fleurs et de globules d'or, une scène caractéristique du mois. Il y a là plus d'une réminiscence médiévale; par exemple, au dessus du monogramme KL de janvier, on voit un Janus à deux têtes et à longue barbe, et, dans le cercle intérieur, un personnage en long manteau qui se chauffe près d'une table servie.

Dans la page du mois d'Avril, que nous reproduisons, le décor marginal est peint en vert, bleu, chair, rose et or. Autour de la petite scène centrale, les fleurs, qui sont les roses des Orsini, sont roses et rouges; les feuilles sont vertes; les globules qui les accompagnent, or et noir. La première zone du cercle est ceinte de deux filets d'or; dans le ciel bleu foncé brillent des étoiles d'or. Au centre, sur un ciel bleu clair où se profilent des arbres vert clair, un cavalier en chapeau rouge, vêtu d'une tunique bleue et de chausses rouges, monté sur un cheval rougeâtre, tient sur son poing un faucon noir; devant lui, un page habillé de rouge; en avant, des chiens brun clair; le sol est vert clair. Malgré ses proportions si réduites, la scène est jolie, précise, très vivante, et elle a dû faire grand plaisir à Laurent de Médicis qui, si nous en croyons une lettre adressée par Ange Politien à Clarice Orsini et datée de Pise, 1er décembre 1475, adorait la chasse au faucon. (Isidoro Del Lungo, *Prose volgari inedite e Poesie latine e greche edite ed inedite di Angelo Ambrogini Poliziano*, Firenze, 1867, in-12, pp. 46-47).

Planche LIII (en haut, à gauche). — La décoration marginale est formée de deux tiges qui prennent les formes les plus diverses pour encadrer dix-sept petites scènes qui se rapportent plus ou moins directement à la vie de la Vierge. La double tige est ornée de feuillages, de fleurs, de fruits, de globules d'or, parmi lesquels s'agitent des enfants nus et des oiseaux; à droite, vers le haut, sont couchés un cerf et une biche. Les deux marges latérales sont terminées par l'anneau et le diamant des Médicis. Au centre de la marge inférieure, suspendus par un ruban, on voit les deux écussons des Médicis et des Orsini, supportés par un angelot.

Voici la description des scènes, autant que possible dans leur ordre historique. En haut, à gauche, sont représentés, chassés du Paradis par l'Ange, Adam et Ève dont le Christ rachètera la faute; au dessous, la naissance de la Vierge; à droite, Joseph et Marie se rendent à Bethléem pour le dénombrement prescrit par le gouverneur de la Syrie; au dessous, l'Annonciation aux Bergers. En haut, au centre, l'Annonciation, où la vivacité des attitudes rappelle le tableau célèbre de Botticelli (A. Venturi, *La Madone*, Paris, s. d., in-8°, p. 171); à gauche, dans un losange, le prophète Isaïe, représentant l'Ancien Testament, élève une banderole où se lisent les mots : ECCE VIRGO (Isaïe, ch. VII, v. 14; cf. l'Évangile de saint Mathieu, ch. I, v. 23) et dont l'autre extrémité est tenue par un enfant nu; à droite, disposé de la même manière, et représentant le Nouveau Testament, saint Jean l'Évangéliste, dont la banderole porte les mots : IN PRINCIPIO (Jean, ch. I, v. 1).

Dans l'initiale D du mot *Domine* on admire une charmante Nativité. Sous un toit de chaume où les anges chantent le *Gloria in excelsis*, l'Enfant est couché nu sur la terre nue, entre la Vierge et Joseph agenouillés et priant; l'âne s'avance et baisse vers Jésus sa tête intelligente; le bœuf regarde par dessus l'épaule de saint Joseph. Derrière la Vierge, deux bergers accourent, dans un mouvement de hâte habilement indiqué. A gauche de l'initiale, les Mages chevauchent vers Jérusalem; au dessous, ce sont sans doute encore eux qui se montrent l'étoile et la revoient avec joie, au sortir de leur entretien avec Hérode (Mathieu, ch. II, v. 10). A droite, au dessous de la Circoncision, un cavalier descend de son cheval que son serviteur tient par la bride; il a dans ses mains un objet qu'il porte précieusement et il marche à pas pressés : c'est probablement l'un des mages qui arrive à Bethléem.

A droite de l'initiale, la scène de la Circoncision remet en mémoire, par sa disposition générale, le tableau de Filippino Lippi, à l'église San Spirito de Prato (A. Venturi, *La Madone*, p. 282); mais ici on remarque un peu plus de ce réalisme qui se retrouve dans la gravure de Mantegna et qui est d'ailleurs conforme à la tradition pittoresque du moyen âge.

Tout en bas, une très jolie Adoration des Mages, dont plus d'un détail rappelle celle du musée de Prato (école de Filippino Lippi; A. Venturi, ouvrage cité, p. 264); les collines toscanes qui forment le fond de la scène sont peintes avec un souci de vérité tout à fait frappant.

A gauche de l'Adoration des Mages, une scène qui paraît représenter Hérode, debout sur son trône, se concertant avec les Juifs pour ordonner le massacre des enfants de Bethléem. A droite, c'est la Fuite en Égypte, suivant la belle formule donnée par Giotto à l'Arena de Padoue et dans l'église inférieure d'Assise (Henry Thode, *Giotto*, pp. 59 et 91).

Les deux anneaux qui terminent les bordures latérales et en même temps flanquent le double écusson, renferment également deux scènes, presque microscopiques : à gauche, le Massacre des Innocents, et à droite, deux personnages, sans doute Laurent et Clarice, placés de chaque côté d'un autel qui paraît surmonté d'une Pietà.

Planche LIII (en bas, à gauche). — A une tige centrale se rattachent des feuillages, des fleurs où domine la rose des Orsini, et parmi lesquels s'ébattent, chantent, picorent des oiseaux; à droite, vers le haut, un enfant nu s'avance vers une biche couchée. La tige, en quatre endroits, s'ouvre pour encadrer, en haut, flanqué de deux angelots, l'épisode de Judas recevant l'argent de la trahison; à droite, un simple décor;

à gauche, un ange à mi-corps, indiquant de la main droite la scène de trahison contenue dans l'initiale et tenant de l'autre une banderole avec une inscription illisible; en bas, le Christ portant sa croix, s'avançant vers le Golgotha, se retournant vers deux ou trois personnages portant des croix, vêtus de costumes florentins, et dont le premier représente sans doute Laurent de Médicis, le second Clarice Orsini, et le troisième probablement la mère de Laurent, Lucrezia Tornabuoni : cette dernière, à l'exemple de Laurent, composa des poésies religieuses; elle mourut le 28 mars 1488, peu de semaines avant sa belle-fille Clarice (cf. Francesco CIONACCI, *Rime sacre del Magnifico Lorenzo de' Medici, di Madonna Lucrezia sua madre, e d'altri della stessa famiglia*, ed. 2ª, Bergamo, 1760, in-8°). A droite, un enfant nu s'avance vers cette dernière scène et l'indique au spectateur. Au fond, un paysage. Au centre de la marge inférieure, une croix ornée de fleurs et de globules d'or.

Dans l'initiale P du mot *Patris* est représentée la trahison de Judas : véritable petit tableau extrêmement bien composé, très animé, très grave, dominé par un paysage montagneux dont les moindres détails sont soignés, et où un souci archéologique se révèle dans ces enseignes romaines que Mantegna se plaisait tant à représenter.

PLANCHE LIII (en haut, à droite). — La décoration de l'Office de la Passion rappelle, à gauche, celle du Calendrier, et à droite, celle des Offices de la Vierge et de la Croix. On y compte trois scènes principales et sept plus petites.

Parmi les premières, une des plus curieuses est celle qui orne la bordure supérieure et qui représente la Cène : d'un côté de la table, Judas est isolé sur son escabeau, tout comme dans le tableau du Pérugin qui orne le réfectoire de l'ancien monastère de Foligno (BROUSSOLLE, *Le Christ de la Légende dorée*, p. 209, fig. 181), et dans celui que Domenico Ghirlandajo peignit à San Marco de Florence (Ernst STEINMANN, *Ghirlandajo*, Bielefeld u. Leipzig, 1897, p. 11, fig. 7). Cette tradition, dont un des plus anciens exemples se trouve dans un Missel de Saint-Maur, du XIIe siècle, à la Bibliothèque nationale de Paris (n° 12054 du fonds latin, feuillet 79; dessin au trait dans BROUSSOLLE, ouvrage cité, p. 213, fig. 185), paraît n'avoir eu que très peu de succès : la rencontre du miniaturiste médicéen avec Ghirlandajo et le Pérugin n'en est que plus intéressante.

La seconde peinture, dans l'initiale D du mot *Domine*, représente la prière de Jésus au Jardin des Oliviers, d'après l'Évangile de saint Luc (ch. XXII, v. 39-46). Le paysage — on pouvait s'y attendre de la part d'un artiste florentin — est d'une réalité saisissante, et il est vraisemblable qu'il reproduit fidèlement, entourée d'oliviers, une des villas médicéennes qui avoisinaient Florence : peut-être Careggi ou Cafaggiuolo. On sait le parti qu'un peu plus tard Clovio tira de ce mélange de scènes sacrées et de paysages modernes qui flattait les Farnèse et qui ravissait Vasari.

Dans la bordure inférieure apparaît une scène plus rarement illustrée. Au pied d'une colline plantée d'oliviers et où s'élèvent plusieurs édifices, le Christ suivi de ses apôtres s'avance vers un groupe de soldats étendus à terre et dont les javelots gisent sur le sol. Un personnage relève l'un des soldats en le saisissant par le bras. C'est l'épisode relaté par saint Jean, au verset 6 du chapitre XVIII : le Christ s'approche des soldats, les interroge et leur répond : *Utque ergo dixit* : « *Ego sum* » : *abierunt retrorsum, et ceciderunt in terram.* Le personnage qui relève l'un des gardes est peut-être Judas, pressé de tenir sa promesse sacrilège.

Dans les tableaux plus petits, on voit : — à gauche de la Cène, l'entrée à Jérusalem; — à droite, deux personnages, dans une cour, penchés sur une sorte de réchaud et dont un autre personnage en longue robe paraît s'approcher : c'est peut-être l'interprétation du verset 67 du chapitre XIV de saint Marc : *Et cum vidisset [ancilla] Petrum calefacientem se [in atrio]*... (cf. saint Luc, ch. XIII, v. 56-57; Jean, ch. XVIII, v. 18); — au centre des bordures latérales, à droite, peut-être Judas recevant l'argent de la trahison; à gauche, le Christ distribuant l'Eucharistie à ses disciples agenouillés dans la cour d'une maison florentine (cf. les tableaux similaires de Frà Angelico, à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, et de Just de Gand, au Musée d'Urbino; dans BROUSSOLLE, ouvrage cité, p. 215, fig. 187, et p. 216, fig. 188); au dessous, un Évangéliste

tenant une banderole où l'on ne distingue aucune inscription; — au bas des bordures inférieures, à droite, un des apôtres (saint Marc?), nimbé, indiquant la scène de l'arrestation et tenant une banderole où on lit : Quemque, sans doute pour *Quemcumque*, premier mot de la recommandation de Judas à la troupe qui venait pour saisir Jésus : *Quemcumque osculatus fuero, ipse est* (Marc, ch. xiv, v. 44); à gauche, Judas, coiffé du bonnet juif, faisant le même geste que le précédent, et tenant également une banderole avec cette inscription : IVDAS VN[VS] DE [DUODECIM] (Marc, ibid., v. 43.)

Il y a peu de remarques à faire sur l'encadrement. Cependant il faut y noter, à gauche, trois biches, dont deux sont couchées et l'autre debout, vue de dos : la fréquence de ce joli animal dans ces bordures paraît prouver qu'il était un des emblèmes adoptés par Laurent de Médicis (cf. le Pétrarque de la Bibliothèque nationale, n° 548 du fonds italien, feuillets 1 verso, 10 verso et 51 verso). En bas, vers la droite, la rose des Orsini; au dessous du petit tableau de l'arrestation de Jésus, une croix à deux hastes horizontales, flanquée de deux anges et destinée sans doute à rappeler l'archevêché de Florence, dont le siège était alors occupé par un Orsini, Rinaldo (1474-1508).

CHRONIQUE DES COMTES DE FLANDRES

AUX ARMES DE CHARLES LE TEMÉRAIRE ET DE MARGUERITE D'ANGLETERRE

ECOLE FLAMANDE — SECONDE MOITIÉ DU XVe SIÈCLE

Planches LIV-LV

La *Chronique des comtes de Flandres* de Holkham (n° 659) a la même histoire que la *Chronique des comtes de Hainaut* (n° 658; voy. la notice de la planche LX). D'une grande bibliothèque flamande elle passa, au xviie siècle, dans celle du comte-duc d'Olivarès, puis dans celle de son héritier Gaspar de Guzman, comte de Haro, dont l'inventaire la décrit ainsi : « *Cronica de los Condes de Flandes, desdo Liderich hasta el Conde Luis de Mala*. Ms. en fol. regio. » (Gallardo, *Ensayo de una bibliografia española*, tome IV, col. 1517). Au commencement du xviiie siècle, nous la retrouvons, comme la suivante, dans le catalogue de vente publié par frère Éloi, portier de la maison des Augustins déchaussés de la Croix-Rousse, à Lyon. Elle y est décrite en ces termes : « 169. Chronique des comtes et princes de Flandres, commençant par Liedris, premier comte, et finissant par Louis deuxième, comte de Flandres, dit Demale. Ce manuscrit sur le velin fut fait en 1346 par

ordre de Marie de Bourgogne; il est d'un très beau caractère, et toutes les batailles qu'ils ont eues avec les François, tant par mer que par terre, sont représentées en mignature d'un goût merveilleux. On voit au commencement du livre les armes de ce prince, et à la fin la signature originale de Martine d'Angleterre [*dans le texte imprimé* : la signature originale de la fille du comte Louis, nommée Marguerite d'Angleterre, femme du duc Philippe, oncle du roy de France], qui fait connoître que ce livre lui appartenoit. Gros *in-folio.* » (Henry Martin, *Histoire de la Bibliothèque de l'Arsenal*, p. 262).

Ce « gros in-folio », qui a été relié en deux volumes par les soins de Thomas William Coke, second comte de Leicester, est décrit par frère Éloi avec force inexactitudes. Le manuscrit ne remonte pas à 1346; il est de la seconde moitié du xve siècle, et l'on sait que cette traduction, entreprise en 1466 sur l'ordre de Marie de Bourgogne, ne fut terminée que vers 1477, c'est-à-dire peu avant la mort du duc dont le volume porte les armes. Ces armes ne sont point celles « de ce prince », sans doute Louis de Male dans l'esprit du rédacteur, mais celles de Charles le Téméraire. La signature qu'il porte au dernier feuillet se lit bien « Margarete d'Angleterre », mais c'est celle de Marguerite d'York, troisième femme de Charles, qui l'avait épousée le 16 février 1467. Enfin, si les miniatures contiennent plusieurs batailles sur terre et sur mer, il n'y manque pas non plus d'autres scènes : au feuillet 13, le meurtre du comte Charles de Flandres à Saint-Donat de Bruges; au feuillet 78, la pendaison d'un faux ermite à Lille; au feuillet 195, la réception de la reine Isabelle en Angleterre; au feuillet 207, l'hommage rendu par Édouard d'Angleterre, et au feuillet 267, la jolie peinture que reproduit notre seconde planche.

Aucune des éditions du catalogue du frère Éloi ne porte de date. Ce catalogue doit cependant dater de 1712 environ. Car, dans son livre de comptes tenu avec le plus grand soin et que j'ai pu consulter, le valet de chambre de Thomas Coke ne signale que deux séjours de son maître à Lyon : le premier, en novembre 1712, le second en 1713. C'est alors que le seigneur de Holkham dut acquérir, chez les Augustins de la Croix-Rousse, une quarantaine de manuscrits, et que son gouverneur, Thomas Hobart, qui l'accompagnait dans tous ses voyages, dut, lui aussi, en acheter quelques autres (Henry Martin, ouvrage cité, p. 261, note 1 : le manuscrit dont il est question dans cette note, l'*Histoire de Christine de France, duchesse de Savoye*, par Samuel Guichenon, n'est pas entré à Holkham Hall).

Il semble bien que le manuscrit n° 659 soit l'un des exemplaires exécutés pour Marie de Bourgogne : le soin que Charles le Téméraire et Marguerite d'York ont eu, l'un d'y faire ajouter ses armes, l'autre d'y apposer sa signature, paraissent en être des preuves éloquentes. Marie l'avait sans doute offert à sa belle-mère.

Planche LIV (frontispice). — La première scène, qui orne le feuillet 2, pourrait aussi nous confirmer dans cette opinion. Il est probable que l'artiste a voulu représenter Marie au milieu de ses courtisans. Dans cette fine grisaille, une princesse, environnée de ses gens, s'avance devant la porte de son palais pour recevoir une ambassade dont le chef s'avance, à demi agenouillé, pour lui remettre un message scellé. Dans le fond, entre une montagne et une ville forte, les mêmes envoyés rapportent à des guerriers la réponse qui a été faite à leurs ouvertures. La gamme délicate des gris teintés de blanc est avivée par l'or qui rehausse les vêtements de plusieurs des personnages du premier plan. Le type de la duchesse est tout à fait semblable à celui de Marie visitant Madeleine, dans la miniature flamande récemment publiée dans le recueil de M. R. Forrer (*Unedierte Federzeichnungen, Miniaturen und Initialen des Mittelalters*, Strassburg, tome II, 1902, in-4°, planche XXXIV).

L'encadrement de cette page est assez gracieux, bien qu'un peu maigre par endroits, surtout à gauche. Dans la partie supérieure de la bordure, à droite, les fleurettes sont bleues, pourpres et roses, avec des feuilles vertes; au centre, elles sont bleues, et au bas, lilas, roses et or. Les marguerites, à cœur d'or, sont peintes en lilas; au dessus de l'écusson se penche une fraise au naturel. Les feuillages à enroulements, bleus et bruns, sont rehaussés d'or. Enfin tout le champ est semé de globules d'or décorés de légers rinceaux

bruns. Au centre de la bordure de droite se détachent les armes de Charles le Téméraire écartelées de celles d'Angleterre.

Planche LV. — La jolie grisaille, relevée d'or, qui orne une partie du feuillet 267, représente un cardinal, avec son compagnon de voyage, tous deux à cheval, au milieu de deux troupes de soldats, cavaliers et piétons. L'épisode est facile à déterminer : c'est le cardinal légat se rendant en Angleterre pour négocier la délivrance du roi Jean le Bon. La scène est admirablement composée; le groupe central et la ligne des chevaliers, à droite, témoignent d'une rare entente de la peinture décorative. Le cardinal, dont l'attitude est très étudiée, porte un manteau rougeâtre saupoudré d'or; son vêtement de dessous est bleu; l'étoffe qui recouvre son cheval est ornée de broderies d'or sur un fond rouge sombre; les harnais sont peints en bleu foncé et en or. Les vêtements et les armures des soldats, ainsi que le harnachement des autres chevaux, sont également relevés d'or. C'est là l'œuvre d'un véritable artiste.

L'encadrement de la page est dans le même goût que celui que nous venons de décrire, si ce n'est qu'un oiseau y apparaît. Ce décor, qui paraît s'être développé dans la Flandre bourguignonne, eut, comme on sait, un succès extraordinaire; il en subsiste de nombreux exemples, et, s'il se transforma, avec le temps, on le reconnaît néanmoins dans maint volume de l'extrême fin du xve et du commencement du xvie siècle : devenu peu à peu plus fragmentaire et plus réaliste, il s'épanouit et se précise jusqu'à la science dans les bordures des célèbres Heures d'Anne de Bretagne.

Nous ne pouvons quitter le beau manuscrit de Lord Leicester sans remarquer que les livres aux armes de Charles le Téméraire sont extrêmement rares dans les bibliothèques autres que la Bibliothèque royale de Bruxelles. La Bibliothèque nationale de Paris n'en possède qu'un; il est vrai qu'il est admirable (n° 22,547 du fonds français). Copié en 1470 par Yvon le Jeune et orné de peintures par Louis Liédet, il contient les Faits et gestes d'Alexandre et fut offert au duc par l'auteur, Vasque de Lucena (Léopold Delisle, *Cabinet des Manuscrits*, tome III, p. 141). On sait par ailleurs que Charles avait hérité de ses ancêtres le goût des beaux manuscrits : le célèbre Simon Marmion avait été chargé, en 1467-1470, de décorer un Bréviaire qui lui était destiné (Alexandre Pinchart, *Archives des Arts*, t. II, 1863, pp. 201-203).

La provenance de Marguerite d'York n'est pas plus commune. La Bibliothèque de l'Arsenal, qui a recueilli plus d'un débris des collections ducales, possède cependant un manuscrit aux armes de son mari et au chiffre de Charles et de Marguerite (n° 5104; cf. Henry Martin, *Histoire de la Bibliothèque de l'Arsenal*, p. 128, et *Catalogue des manuscrits* de la même bibliothèque, tome V, p. 58). Un manuscrit du Musée Britannique présente la même particularité (Add. Ms. 36.619; Warner, *Illuminated Manuscripts*, planche LII, et *Guide*, p. 135). On trouvera dans les inventaires publiés par Barrois l'indication d'un autre volume qui porte la signature de la duchesse (*Bibliothèque protypographique*, p. 319, n° 2254; cf. Van Praet, *Recherches sur Louis de Bruges, seigneur de La Gruthuyse*, Paris, 1831, in-8°, p. 115); d'un autre encore, qui fut transcrit sur son ordre par David Aubert, à Gand, en 1475 (Barrois, p. 320, n° 2268); d'un troisième enfin qui fut traduit « à sa recommandation » par Nicole Finet, chanoine de Cambrai (p. 321, n° 2276). Enfin la Bibliothèque de l'Université d'Iéna possède un manuscrit contenant la traduction française du *De Consolatione philosophiæ* de Boèce, copiée par David Aubert et dédiée à Marguerite en 1466 (J. G. Keysler's *Reisen durch Deutschland, Bœhmen...*, Hannover, 1776, in-4°, t. II, p. 1345).

ŒUVRES D'OVIDE

PROVENANT DE RAPHAËL DE MARCATEL, ABBÉ DE SAINT-BAVON DE GAND

FILS NATUREL DU DUC PHILIPPE LE BON

ÉCOLE FLAMANDE — FIN DU XVᵉ SIÈCLE

Planches LVI-LVII

Raphaël de Marcatel, de son vrai nom Marcandeel, était l'un des vingt fils naturels du duc Philippe le Bon, et par conséquent le frère du célèbre bibliophile Antoine de Bourgogne. Il entra dans l'Ordre de saint Benoît, et après avoir fait ses études théologiques à l'Université de Paris, dont les registres constatent sa présence en 1461 et 1462, il devint successivement moine à Saint-Pierre de Blandigni, abbé de Saint-Pierre d'Oudenbourg, abbé de Saint-Bavon de Gand, évêque de Rosano en Dalmatie, et mourut à Bruges le 3 août 1508. Il tenait de ses ascendants le goût des beaux manuscrits, et ceux qu'il a fait exécuter peuvent, malgré leur date tardive, compter parmi les œuvres les plus intéressantes de la peinture et de la calligraphie flamandes. Sanderus semble croire qu'il les avait tous acquis pour l'abbaye de Saint-Bavon. Le fait n'est pas très certain; car, outre la présence sur les volumes de ses armes personnelles, la manière même dont il a rédigé la mention de sa propriété paraît prouver qu'il a fait œuvre personnelle : « Hoc volumen comparavit Raphael de Marcatellis, Dei gratia episcopus Rosensis, abbas Sancti Bavonis juxta Gandavum »; surtout si l'on observe qu'à cette mention il a plus d'une fois pris soin de faire ajouter ces quatre mots : « et quoad potuit correxit ». Cependant il est très probable qu'il légua sa collection à son abbaye, et que c'est de là qu'elle passa, au moins en partie, à la cathédrale de Gand, qui en possède encore quatre volumes.

J'ai pu dresser une liste d'une quarantaine de ces manuscrits, dont la plupart sont restés à Gand et dont les autres sont au Musée Britannique et à Holkham Hall. Dix-neuf d'entre eux ont conservé leurs dates d'acquisition, qui s'échelonnent de 1475 à 1505. L'Ovide de Holkham, dont nous reproduisons deux peintures, n'est pas un des plus anciens; il porte la note habituelle, suivie des mots : « anno Domini 1497 ». Le texte lui-même n'a pas grande valeur : il reproduit celui des éditions déjà parues avec leurs commentaires; il en va de même pour l'Ausone qui termine le volume. Tout le mérite du manuscrit est dans les peintures dont Raphaël de Marcatel l'a fait décorer et qui sont au nombre de dix-sept : quinze pour les Métamorphoses, une pour l'Art d'aimer et une pour le Remède de l'amour.

Comme plusieurs autres volumes de Lord Leicester, celui-ci, qui porte à Holkham Hall le nº 324, provient du couvent des Augustins déchaussés de Lyon. L'inventaire de frère Éloi le décrit ainsi : « 108. Enarrationes in Metamorphosim Ovidii per Raphaelem Regn. [Regium]. Ce manus. est un grand *in-folio* sur le velin, d'un très

beau caract. Il est divisé en 16 livres, où à la teste d'iceux sont des grands tableaux en mignatures, qui représentent les Métamorphoses d'Ovide. » (Henry Martin, *Histoire de la Bibliothèque de l'Arsenal*, p. 256). C'est à Lyon qu'il fut acheté par Thomas Coke, probablement en 1713. Il est vraisemblable qu'au XVII[e] siécle il avait fait partie de la bibliothèque du comte-duc d'Olivarès (cf. à ce sujet la notice des manuscrits 658 et 659, planches LIV-LV et LX).

Planche LVI (frontispice). — Dans un encadrement décoré de feuillages, les uns conventionnels et les autres naturels, et de fleurs diverses, pensées, pervenches, chardons, etc., peintes en rouge, bleu, vert, violet, jaune et or sur le parchemin moucheté de noir, on voit, en haut, en un premier cercle, sur un fond violacé, un groupe d'anges priant et adorant, aux cheveux d'or, aux ailes et aux robes teintes de différents tons violets. Au dessus d'eux, sur un fond d'or, se détache une colombe blanche, ailes éployées, qui semble descendre, pour le sanctifier, sur le cercle intérieur où se lit, en lettres blanches sur fond noir, le mot *yle* (grec ὕλη, matiére) : c'est une représentation symbolique du Chaos (*Metam.*, lib. I, v. 5 et seq.), peut-être inspirée par le passage de l'*Hexaëmeron* de saint Ambroise commentant les deux premiers versets de la Genèse : « Haec est autem hyle, quae omne corpus mundi, quod ubicumque cernimus, ideis impressa formavit. »

De chaque côté du cercle est suspendu à la bordure supérieure, par des filets rouges formant entrelacs, un chiffre composé, semble-t-il, des lettres gothiques bleues *l* et *y* enlacées par la capitale d'or S. Ce monogramme, dont je ne suis point parvenu à trouver l'explication, se retrouve dans un au moins des manuscrits de Marcatel encore aujourd'hui conservés à Gand.

Au dessous du cercle que nous avons décrit, un autre cercle, beaucoup plus grand, nous montre la matière organisée, le monde dans son harmonie et sa variété (*Metam.*, lib. I, v. 21 et suiv.) Mais, par un singulier mélange de christianisme et de paganisme qui s'est produit sous l'influence des « Ovides moralisés » du moyen âge (cf. la première peinture du manuscrit 373 du fonds français de la Bibliothèque nationale de Paris), cette représentation, dominée par le chœur angélique, est tirée des Métamorphoses d'Ovide, auxquelles elle sert, il est vrai, de frontispice. Ce sont d'abord les neuf sphères célestes, représentées par neuf cercles concentriques peints en bleu foncé, dont le premier contient dix-neuf astres, les deux suivants et le cinquième, un seul, et le huitième, deux. Dans le sixième brille le soleil d'or, auquel Prométhée, peint en brun, rouge et or, vient allumer sa torche; dans le neuvième, le croissant argenté de la lune. Les astres sont d'argent, sauf ceux du premier et du cinquième cercles, qui sont rouges et or.

Suit un cercle rouge tout brillant de flammes d'or : c'est l'éther; puis un autre, bleu foncé : c'est l'air où volent quelques oiseaux. Le suivant représente la mer, et le dernier, qui occupe tout le centre, la terre. Le paysage ne manque pas de charme. Sur l'azur profond du ciel, des collines bleues se dessinent dans le lointain; à leur pied s'ouvre une vallée, traversée par un fleuve où nagent des poissons de taille vraiment primitive, et bordée, à gauche, d'une forêt verte, à droite, de monticules boisés. Au premier plan, sur un terrain jaune, vert-jaune, vert et rougeâtre, un grand arbre s'élève, encore privé de feuillage, mais peuplé d'oiseaux grisâtres relevés d'un peu de rouge et d'or. Derrière cet arbre, le fils de Japet, coiffé d'un bonnet de mage rouge et or, vêtu d'une longue robe de même couleur, approche la torche enflammée de la statue qu'il a formée de ses mains et qui, rouge comme un Indien, s'ainme au divin contact, s'agenouille et joint les mains devant son bienfaiteur. Derrière Prométhée, un petit dragon [le dragon de Cadmus?], marron et bistre, assez mesquin, comme tout cet épisode qui prouve une fois de plus l'inhabileté des artistes de ce temps à interpréter les scènes de la mythologie antique. Ce dragon énigmatique semble préposé à la garde de deux tertres fortifiés dont la présence est assez peu claire et qui représentent peut-être l'entrée de l'Olympe. Au bas de la page sont peintes en or les initiales du personnage qui fit exécuter ce livre en 1497 : *R*[*aphael de*] *M*[*arcatellis*]. De tous les manuscrits de Marcatel que j'ai pu voir, celui-ci est le seul qui porte ces deux initiales.

Planche LVII (en tête du livre XIV). — L'interprétation du mythe de Scylla est encore plus naïve. Sur le

rivage vert jaune de la mer bleu pâle, deux petits personnages, un héros et son confident, s'entretiennent avec une femme qui porte un voile blanc et une robe violette, devant deux maisonnettes à murs rose clair et à toit violet. Près du rivage, dans une barque brun clair, deux autres voyageurs vêtus du même costume. Puis, sur la mer, les deux premiers, voguant sur une barque munie d'une voile blanche, réapparaissent augmentés d'un autre compagnon, sans doute le pilote, et se dirigent vers la rive opposée, où se dresse l'énorme rocher violacé de Charybde. Les voilà débarqués : le héros, suivi de son confident, adresse la parole à Scylla, qui sort de son palais violet et violet bleu flanqué d'une tour rougeâtre. Le héros est vêtu d'une tunique rouge à franges d'or, à manches et à écharpe bleues, et de chausses violettes rehaussées d'or; son petit chapeau est d'une teinte violet clair. Son compagnon porte un chapeau bleu, une tunique violette et des chausses noires.

A droite, un personnage, debout sur la rive, paraît tout surpris à la vue de la seconde barque qui, elle aussi, s'apprête à accoster.

En bas, à gauche, la tête couverte d'une étrange coiffure rouge et jaune foncé, et vêtue d'une robe violet gris à manches violet rose, Scylla s'avance vers la piscine; la suivante, coiffée d'un turban violet clair, porte une robe rouge relevée d'or, à manches brun jaune, et tient sur ses mains le manteau bleu de sa maîtresse. Puis on voit Scylla nue s'avancer dans la piscine rose sur le bord de laquelle elle a posé sa chemise. Quatre têtes de chiens hurlants surgissent tout à coup de la partie inférieure de son corps, au grand étonnement des deux spectateurs.

Cette peinture, qui n'est pas sans un certain charme naïf, est beaucoup plus précise que le texte d'Ovide. Le principal personnage est sans doute Glaucus, qui, furieux d'avoir été rebuté par Scylla, se rend chez Circé pour implorer sa science des herbes magiques; mais Ovide ne dit point que Glaucus soit ensuite revenu chez Scylla, et il semble que ce soit notre peintre qui l'y ait ramené pour le faire assister à l'étrange métamorphose de la nymphe. Quant à la seconde barque, sa présence me paraît très difficile à expliquer. Deux détails sont seuls conformes au récit du poète. C'est d'abord la piscine où l'on reconnaît, traduits à la manière du XV[e] siècle, les vers 51 à 54 du livre XIV des Métamorphoses :

Parvus erat gurges, curvos sinuatus in arcus,
Grata quies Scyllae : quo se referebat ab aestu
Et maris et caeli, medio cum plurimus orbe
Sol erat et minimas a vertice fecerat umbras.

C'est ensuite les chiens hurlants qui sortent des flancs de la nymphe lorsqu'elle entre dans l'eau empoisonnée par les maléfices de Circé :

Scylla venit : mediaque tenus descenderat alvo,
Cum sua foedari latrantibus inguina monstris
Aspicit. . . . . (Lib. XIV, v. 59 et sq.).

Il est même assez curieux que le peintre, probablement par hasard, se soit ici rapproché plus qu'ailleurs de l'iconographie antique. Il n'a pas commis la même faute que le peintre du beau manuscrit de la Bibliothèque nationale de Paris qui porte le n° 137 du fonds français : cet artiste n'a pas compris le texte d'Ovide et a représenté les chiens, non point sortant des flancs de Scylla, mais hurlant autour de la nymphe et s'apprêtant à la dévorer.

Nous devons ajouter que cette miniature de Holkham doit presque toute sa beauté aux couleurs dont elle est peinte; grâce à elles, les personnages n'ont point dans l'original l'aspect de « petits bonshommes » que leur donne, bien que très soignée, notre reproduction.

HISTOIRE ROMAINE DE TITE LIVE

ÉCOLE NAPOLITAINE — SECONDE MOITIÉ DU XVᵉ SIÈCLE

Planche LVIII

Le Tite Live qui porte à Holkham Hall le nº 346, et qui contient le texte de la première Décade (*Lovelianus tertius* de Drakenborch), est l'œuvre d'un des plus habiles calligraphes employés de 1472 à 1494 environ par le roi de Naples Ferdinand Iᵉʳ d'Aragon : Giovanni Rinaldo Menni, de Sorrente. Il porte en effet la souscription complète : « Johan[nes] Rainaldus Mennius Surrentinus scripsit ». Je dis « complète », parce qu'elle est la seule, dans les nombreux volumes exécutés par Menni, qui porte à la fois son nom de famille et son ethnique. Le regretté historien de la bibliothèque des rois d'Aragon, Giuseppe Mazzatinti, ne connaissait en effet qu'un manuscrit portant l'ethnique, mais qui, par contre, ne contenait pas le patronymique. Ce manuscrit, provenant du monastère de San Salvatore de Bologne (aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Université de cette ville), est ainsi signé : « Scripsit Johanrainaldus Surrentinus. Anno Domini CCCCLXV », et Mazzatinti s'est demandé s'il devait bien identifier le copiste avec le célèbre Menni; nous devons dire tout de suite qu'il a conclu par l'affirmative (*La Biblioteca dei re d'Aragona*, Rocca S. Casciano, 1897, in-8º, p. LXV). S'il avait vu le manuscrit de Lord Leicester, il n'aurait pas même eu la peine de se poser la question, et du même coup il aurait augmenté d'un article et porté à vingt-huit, dont trois à la Bibliothèque nationale de Paris, le nombre des volumes signalés jusqu'ici comme étant l'œuvre de l'habile Sorrentin (*ibid.*, p. LXVI). Il faut d'ailleurs ajouter encore à cette liste un Lucrèce du Musée Britannique (Add. ms. 11912).

Le miniaturiste n'a pas pris autant de soin de se faire connaître; mais, par bonheur, il n'est point trop difficile de le désigner. Les angelots et les enfants sont trop communs dans la décoration du temps, surtout dans la décoration napolitaine, pour nous guider sûrement dans cette recherche. Cependant une comparaison attentive des peintures du même genre exécutées à la cour des rois aragonais conduit à ne guère hésiter qu'entre trois artistes, Matteo Felice, Cola Rabicano et Nardo Rabicano. De l'art du premier on trouve un bon exemple dans le nº 6523 du fonds latin de la Bibliothèque nationale de Paris; de celui du second, dans le nº 4798 du même fonds. Mais l'étude du manuscrit italien 1711 de la même Bibliothèque lève tous les doutes. Nous savons en effet que, le 2 avril 1493, Nardo Rabicano recevait « duc. 14, tari 4 e grana 15 per uno principio istoriato che ha facto in uno libro che ha composto messer Juliano de Mayo [Giuniano Majo] de laudi de soa Maestà in volgare ». Or ledit *principio istoriato,* c'est-à-dire le frontispice de ce volume, présente plus que des analogies avec celui du Tite Live de Holkham : on retrouve dans les deux exemplaires les mêmes détails de composition, les mêmes procédés, et en particulier, chez les enfants nus, les yeux très caractéristiques que de grosses paupières font paraître comme bombés (cf. aussi le manuscrit des Lettres

de saint Cyprien, exécuté pour le même souverain et aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de Naples; pl. XCI des *Monumenta palaeographica sacra*, Torino, 1899, in-folio).

Ici la bordure extérieure est d'or; la bordure intérieure, verte avec des traits d'or. Dans le large intervalle des deux bordures s'enroulent avec une légère et charmante élégance les plus habiles entrelacs que main d'homme ait jamais tracés et où se jouent, sans confusion, des *amorini* gymnastes et musiciens, faisant en cette forêt de rubans la chasse aux fruits, aux fleurs, aux lapins, aux léopards, aux paons, aux pintades, qui se dissimulent, se perchent ou courent dans ce labyrinthe de clairs décors.

Cette représentation de jeux enfantins ne rappellerait guère l'histoire romaine et ses guerres sans fin, si deux petites compositions ne venaient en raviver le souvenir. D'abord, la grande initiale F, d'une admirable délicatesse de style, où l'on voit, à gauche, un enfant debout, armé d'une sorte de massue qu'il a comme détachée de la lettre et qu'il brandit au dessus de sa tête; à droite, un autre enfant assis qui tient dans ses bras un aigle, sans doute l'aigle romaine; en haut, sur la petite haste centrale, un troisième *amorino* qui sonne du buccin. Ensuite, dans la marge de droite, un médaillon contient une tête laurée représentant soit Tite Live soit peut-être un empereur. Ce médaillon reparaît, avec la tête tournée vers la gauche, dans le manuscrit italien 1711 de Paris.

J'ai vainement tenté d'identifier les armes qui sont peintes au bas de cette page, dans une couronne de laurier ceinte de deux cercles d'or. Ce sont presque sûrement celles d'une grande famille napolitaine ou celles d'une des familles espagnoles qui avaient suivi à Naples les souverains aragonais. Elles se composent d'un écu échancré à gauche et qui se blasonne : *d'or à un lion rampant d'azur*. Cet écu a comme support un lion d'or, casqué d'argent, avec ornements rouges et noirs, d'où sort, en guise de cimier, la tête verte d'un dragon ailé d'or, lançant une flamme rouge. Au dessus de l'écu se dresse une colonne autour de laquelle s'enroule une banderole, avec cette légende MA|RA|AM, qui doit probablement être lue : MARAMA. Impossible dès lors de ne pas songer à la famille Maramaldo, rendue si tristement célèbre au XVI[e] siècle par le condottiere Fabrizio, mais dont malheureusement les généalogistes blasonnent ainsi l'écu : *d'argent à deux bandes d'azur, l'écu bordé d'une denchure de gueules*. Cependant, outre que cette famille, à l'exemple de beaucoup de familles italiennes, a pu changer d'armes vers la fin du XV[e] siècle, il se peut qu'une de ses branches ait porté celles qui se voient dans le manuscrit de Holkham. A titre d'indication, on doit noter que deux familles assez connues de cette région portaient *d'or au lion d'azur* : les Acquaviva de Sicile et les Caraccioli del Leone de Naples.

Ajoutons que la courte biographie de Tite Live transcrite en tête du texte est toute en lettres d'or.

———

ÉVANGÉLIAIRE DE MATHIAS CORVIN & VLADISLAW

ROIS DE HONGRIE

ÉCOLE FLORENTINE — FIN DU XVᵉ SIÈCLE

PLANCHE LIX

De la bibliothèque de Mathias Corvin, roi de Hongrie, et de son successeur Vladislaw, il est parvenu à Holkham un bel Évangéliaire intitulé, d'une manière très caractéristique et dont je ne connais pas d'autre exemple : INCIPIT · EVANGEL[ISTARIUM · SECUNDUM · R[ITUM · TRAMONTANORUM. Cette inscription est en lettres d'or sur fond vert. La première page de ce volume est ornée d'un bel encadrement formé surtout de feuillages, de fruits, de cornes d'abondance, de perles et d'*amorini*. Aux quatre coins sont représentés, dans des couronnes de laurier peintes en jaune teinté de vert, à mi-corps, nimbés, assis devant des pupitres de formes diverses, les Évangélistes méditant, écrivant ou relisant leur œuvre : en haut, à gauche, saint Mathieu avec l'ange, et à droite, saint Luc avec le bœuf; en bas, à gauche, saint Marc avec le lion, et à droite, saint Jean avec l'aigle. Dans l'intervalle entre saint Mathieu et saint Luc, deux cornes d'abondance chevauchées par des *amorini* flanquent une colombe — l'Esprit saint —, nimbée et ceinte de rayons d'or, dans une couronne de laurier. Au dessous des médaillons supérieurs et centraux on a disposé les pièces des armoiries de Hongrie. On remarquera, en haut, à gauche, et dans l'écu, l'aigle blanche de Pologne qui pourrait bien avoir recouvert, sur l'ordre de Vladislaw, le corbeau de Mathias Corvin (cf. F. F. ROMER, dans *L'Art*, tome x, 1877, p. 26). A ces petits écus sont suspendus divers décors, panoplie, branches d'arbre écotées, feuillages artificiels où grimpent et se balancent des angelots. Dans la bordure inférieure, entre saint Marc et saint Jean, deux de ces gracieux personnages, plus grands que ceux de la bordure de droite, supportent, décoré de cornes d'abondance et de feuillages, l'écu de Hongrie, sur lequel s'est hissé un troisième *amorino*, celui-là de moyenne taille.

Les deux médaillons centraux, à gauche, le buste d'un saint, probablement saint Mathieu; à droite, le buste du Christ de majesté, de profil, nimbé, bénissant de la main droite et tenant le livre dans la main gauche.

La banderole qui figure au début du texte porte ces mots : S[ECUNDUM] MATHEUM. XXI. La lettre initiale I se détache en bleu sur un fond grenat pointillé d'or; elle est décorée de feuillages verts et or.

Les bordures sont, à l'intérieur et à l'extérieur, ornées d'une bande bleu foncé et d'une bande d'or ceintes d'une bande plus étroite de couleur grenat.

Les vêtements des personnages sont peints en bleu, en vert, en rouge et en jaune. Saint Marc, par exemple, porte un manteau bleu foncé à parements verts; saint Jean, un manteau vert foncé à col écarlate et une robe bleue.

Mais aucune description ne donnera l'idée de ces vives couleurs qui ne peuvent guère être comparées qu'à des

émaux. Il vaut mieux renvoyer l'historien de l'art ou l'amateur curieux aux miniatures d'un splendide manuscrit du *De institutis cœnobiorum* de Cassien, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris sous le n° 2129 du fonds latin, et dont la décoration paraît être l'œuvre du même artiste. Dans la première peinture de ce volume, qui représente la Thébaïde, on retrouvera les mêmes couleurs intenses, les mêmes *amorini* aux membres rebondis, mais de taille sensiblement plus grande, disposés de même manière dans les ornements marginaux, les cornes d'abondance, les médaillons en forme de couronne, les feuillages en abat-jour, et, en haut, la colombe blanche et or de Mathias Corvin, que deux angelots tiennent ici par les ailes (cf. les miniatures des feuillets 15, 22 verso, 58, 77 v°, 86 et 101). La technique est identique à celle du manuscrit de Holkham, et l'on pourra facilement s'en assurer en examinant le Dieu le Père qui figure au bas du premier feuillet du manuscrit de Paris et le moine encapuchonné qui fait partie de la décoration du feuillet 101. C'est tout à fait la physionomie du saint Marc qui figure en bas de notre planche, à gauche : grosses paupières abaissées, large nez, fortes lèvres. On ne peut guère imaginer de plus frappante ressemblance.

Les deux manuscrits paraissent donc bien dûs au même artiste; mais quel est cet artiste? Le problème est délicat, et il est presque impossible de le résoudre sans examiner de près les livres liturgiques florentins dont, grâce aux comptes, on connaît bien les auteurs, artistes qui presque tous ont travaillé aux manuscrits destinés à la bibliothèque du roi de Hongrie. Les plus fameux de ces peintres sont Vante degli Attavanti et les deux frères Gherardo et Monte di Giovanni. Du premier, qui est le plus célèbre, il semble bien qu'il ne peut être ici question : son style, du moins dans ce que j'en sais, diffère de celui des peintures de Paris et de Holkham. Des deux autres, c'est surtout Monte qui devrait être pris en plus sérieuse considération; car Gherardo mourut au commencement de 1497, c'est-à-dire antérieurement à la lettre de Vladislaw citée plus loin, tandis que Monte était encore de ce monde au mois de juin 1510; mais, en dehors de Florence, leurs œuvres sont trop peu connues pour permettre de rien décider à ce sujet. Il est cependant un autre miniaturiste que l'on pourrait nommer avec une certaine probabilité : Giovanni di Giuliano Boccardi dit *il Boccardino Vecchio*, qui, selon Vasari, enlumina la plupart des livres de chœur de la Badia de Florence. A en croire Vasari, Gherardo mourut très vieux, laissant à son disciple Stefano « tutte le cose sue dell' arte »; mais peu de temps après, Stefano abandonna la miniature pour l'architecture et laissa tout son fonds à Boccardino l'ancien (*Vite*, éd. de Florence, in-8°, 1878, t. III, p. 242).

Les copistes et les peintres florentins travaillaient avec ardeur aux manuscrits que Taddeo Ugoleto, bibliothécaire de Corvin, leur avait fait commander, lorsque le roi mourut à Vienne, le 4 avril 1490. Le travail fut interrompu, et ce ne fut que le 13 février 1498, après les graves incidents qui suivirent le décès de Mathias pour le règlement de sa succession, que le nouveau roi, Vladislaw, écrivit à la Seigneurie une lettre relative aux volumes restés en souffrance à Florence. Dans cette lettre, il exprimait son vif désir de compléter la bibliothèque commencée par son prédécesseur et d'entrer en possession des livres qui, exécutés sur les ordres de ce dernier, se trouvaient encore à Florence, à la banque des Médicis. Le 1er mai suivant, la Seigneurie répondait au roi de Hongrie qu'informations prises, les Médicis avaient en effet chez eux tous les manuscrits en question, plus une énorme et splendide Bible que Mathias Corvin leur avait commandée (peut-être la Bible de Belem); les Médicis déclaraient qu'il leur était dû sur ce lot une somme de 1400 ducats d'or (cf. la lettre de Pierre de Médicis, adressée à Laurent, son père, le 8 mai 1490, c'est-à-dire trente-six jours après la mort de Corvin, dans Fabroni, *Adnotationes et Monumenta ad Laurentii Medicis Magnifici vitam pertinentia*, Pisis, 1784, in-4°, vol. II, p. 287). De plus, les Capponi détenaient un magnifique Bréviaire, pour lequel ils réclamaient 500 ducats : il s'agit probablement du célèbre manuscrit aujourd'hui conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles, ou de celui qui porte le n° 112 dans le fonds d'Urbino, au Vatican (Niccolò Anziani, *Intorno a due bellissime Bibbie Corviniane*, Firenze, 1906, in-8°, pp. 23-24).

C'est sans doute à la suite de cette enquête que Vladislaw acquit la plupart de ces manuscrits en désintéressant les Médicis. Plusieurs d'entre eux n'étaient vraisemblablement pas achevés; le soin de les terminer dut être confié à des artistes florentins, auxquels il fut recommandé d'y peindre les armes du nouveau roi et son chiffre,

un W couronné, comme dans le manuscrit latin 2129 de Paris, ou les lettres LA, comme dans le volume de Holkham Hall.

Ce n'est pas ici le lieu d'étudier à nouveau la composition de la bibliothèque de Corvin et de Vladislaw : on peut s'en faire une idée en recourant aux études de J. Csontosi (*Corvin-Codexek*, dans *Kalauz az orsz. Magy. Iparművészeti Muzeum részéröl rendezett Konyvkiállitáshoz*, Budapest, 1882, in-8°, pp. 63-93 ; *Centralblatt für Bibliothekswesen*, 1884, p. 133 et suiv.), d'O. von Gebhart (*Centralblatt*, 1886, p. 209 et suiv.), de M. Léopold Delisle (*Cabinet des Manuscrits*, t. I, pp. 297-298), et du regretté Eugène Müntz (*Bulletin du Bibliophile*, 1899, pp. 256-264). Mais il nous paraît utile de dire d'où paraissent provenir la plupart des manuscrits de Mathias Corvin et de Vladislaw qui ornent les bibliothèques de Venise, Modène, Paris, Besançon, Bruxelles, Wolfenbüttel, etc. Après les trois sièges qu'eut à subir la ville de Buda en 1526, 1529 et 1541, la collection fut pillée et, pour une très grande part, emportée par les Turcs à Constantinople. Dès 1544, Antonio Brucioli recevait de l'ambassadeur de France à Constantinople deux superbes volumes sur parchemin, les Lettres de Cicéron à Atticus et un Macrobe, et il écrivait de Venise à Benedetto Varchi qu'il se proposait de les offrir « al Reverendo Messer Pierfrancesco [Riccio, majordome de Cosme Ier] » (*Raccolta di Prose Fiorentine*, tomo quinto contenente Lettere, Venezia, 1735, parte II, p. 111 ; le Macrobe est à la Laurentienne de Florence, Plut. LXV, 36; les Lettres de Cicéron doivent sans doute être identifiées avec le manuscrit de la Bibliothèque royale de Dresde Dc. 115). C'était la suite d'une importation, commencée dès 1533 par Niccolò Zeno, et dont le lot le plus considérable semble être parvenu à Venise vers 1560. En effet, le 23 novembre 1560, Girolamo Falletti, ambassadeur d'Alphonse II d'Este, duc de Ferrare, près la Sérénissime Seigneurie, après avoir informé son maître qu'il était à même de faire copier ou collationner un Aristote très correct, ajoutait : « Le possesseur de cet Aristote se trouve avoir *beaucoup de livres* écrits à la main, tant grecs que latins, qui proviennent du roi Mathias; et comme on ne peut pas les acheter à cet homme, qui est riche et puissant [serait-ce Niccolò Zeno ou son fils Catarino?], je verrai, avec du temps et de l'habileté, à en tirer peu à peu ce qu'il y a de meilleur; Votre Excellence peut être certaine que, sous peu, je les aurai en main, avec la permission d'en faire transcrire la meilleure part. » ([Carbonieri], *Cenni storici della R. Biblioteca Estense in Modena*, Modena, 1873, in-8°, p. XII, note.) Il n'est guère douteux que ce ne soit alors que, grâce aux démarches de Falletti, furent acquis les quinze manuscrits que possédait l'Estense et dont deux, envoyés à Vienne en 1847, après avoir séjourné à la Palatine de cette ville, ont été transférés au Musée de Buda (*ibid.*, p. XIII; C. Frati, *Lettere di G. Tiraboschi al P. Ireneo Affò*, Modena, 1894, in-8°, t. I, p. 133). C'est donc de Venise que proviennent, on peut l'affirmer, presque tous les manuscrits de Corvin et de Vladislaw conservés aujourd'hui dans les bibliothèques de l'Europe occidentale. Il est même à peu près sûr que la plupart d'entre eux sont sortis de la même collection que ceux de l'Estense. Car, en 1561, Giambattista Amalteo, qui, sans doute mis en goût par la vente de l'année précédente, avait entrepris un long voyage pour tâcher de recueillir quelques débris de la précieuse bibliothèque, adressait de Raguse à Paul Manuce, le 17 février, une lettre où il constatait l'inutilité de ses efforts (Ceruti, *Lettere inedite di dotti italiani del secolo XVI*, Milano, 1867, p. 83). Si les manuscrits apportés à Venise étaient, comme l'affirme le marquis Campori, au nombre de cent environ chez Niccolò Zeno, notre conjecture n'en serait que plus plausible; mais il faudrait être sûr que le récit de l'érudit modénais repose ici sur des renseignements probants, qu'il aurait trouvés, mais dont malheureusement il n'indique pas la source (*Atti e Memorie delle Deputazioni di storia patria di Modena e Parma*, t. VI, p. 262). Ces détails historiques ne nous ont pas semblé superflus, parce qu'une forte part des manuscrits de Holkham Hall ont été acquis à Venise par Thomas Coke.

CHRONIQUES DE HAINAUT

PROVENANT DE LA FAMILLE DE BERLAIMONT-LIGNE

ÉCOLE FLAMANDE — FIN DU XVe SIÈCLE

Planche LX

Ce beau manuscrit (n° 658) contient la traduction de la Chronique de frère Jacques de Guise qui fut exécutée pour Philippe le Bon, en 1446, sous la direction de Simon Nockart. En tête de chacun des livres de la première partie se trouve une grande peinture. Le frontispice, que nous ne pouvons reproduire par suite d'un accident regrettable, représente l'auteur offrant son œuvre au duc de Bourgogne (cf. le manuscrit 9243 de la Bibliothèque royale de Bruxelles).

Trois écussons apparaissent dans ce manuscrit : 1° les armes de la maison de Berlaimont (cf. la description de la planche); 2° les mêmes armes, surmontées d'une couronne et supportées par deux faons; 3° les mêmes armes encore, écartelées des armes suivantes : *Écartelé : aux 1 et 4 contrécartelé d'or à la bande de gueules* (Ligne), *et d'argent à trois lions de gueules, armés, lampassés et couronnés d'or* (Barbançon).

Ce volume, comme les Chroniques de Flandres (n° 659, planches LIV et LV), a dû quitter son pays d'origine dans la première moitié du XVIIe siècle pour aller en Espagne enrichir les collections du comte-duc d'Olivarès; il porte encore, en haut du feuillet de garde, un titre en espagnol remontant à cette époque. En tout cas, on le retrouve nettement désigné dans l'inventaire de Gaspar de Guzman, comte de Haro : « De la Provincia de Henau, Historia de fr. Jaques de Guisa. MS. en dos tomos en fol. regio, pergameno, con illuminaciones, en lengua francesa. » (Gallardo, *Ensayo de una bibliografia española*, t. IV, p. 1517); puis dans le catalogue de frère Éloi, l'énigmatique portier du couvent des Augustins déchaussés de Lyon : « 167-168. Chroniques des comtes et princes de Hainaut, par Jacques de Guise, de l'ordre des Frères Mineurs, qui furent traduites de latin en françois par le commandement de Philippe, duc de Bourgogne et de Brabant, comte de Hainaut, en l'an 1404. Ses (*sic*) Chroniques sont en deux volumes gros *in-folio*. Manus. sur le velin, d'un gros caractère gotique, dont le premier volume est orné de grands tableaux en mignature. » (Henry Martin, *Histoire de la Bibliothèque de l'Arsenal*, p. 262). Comme le manuscrit des Chroniques de Flandres, celui-ci dut être acquis à Lyon par Thomas Coke au mois de mai 1713. Il a été, au commencement du XIXe siècle, relié en quatre volumes, deux pour chacune des parties.

A la fin du second volume actuel, c'est-à-dire à la fin de la première partie, après le mot rubriqué *Finis*, on remarque un monogramme composé des lettres capitales J et S; près de la panse supérieure de l'S, à gauche, en minuscule gothique, la syllabe *et* surmontée de la syllabe *ro*. Serait-ce le monogramme du copiste?

Planche LX (tome II, feuillet 1). — Une bordure de feuillages et de fleurs, parsemée de mouches et de papillons, encadre toute la page, dont toute la partie supérieure, environ les deux tiers, est occupée par un grand tableau.

Dans un paysage d'un bleu qui tourne au vert bleu à mesure que l'on se rapproche du premier plan, se détachent des montagnes, des arbres, des moulins à vent, puis toute une ville dominée par de grands monuments peints en bleu et en brun et rehaussés d'or.

Au premier plan, un groupe de six personnages tient conseil. Le premier d'entre eux, à gauche, barbu, coiffé d'un chapeau jaune et or à bord relevé et à pointe recourbée, se présente de profil; appuyé sur un bâton, il est vêtu d'un manteau rouge vineux et d'une robe d'or à dessins bleus, avec manche verte. Près de lui, un seigneur, coiffé d'un grand chapeau gris clair à plume blanche et orange, habillé d'un vêtement noir à revers blancs : il se tourne vers le premier et pose sa main, en signe d'approbation, sur le dos du troisième qui se tient à peu près au centre du groupe et paraît être le principal orateur. Celui-ci, dont la tête est couverte d'un petit chapeau noir, porte une tunique bleue, des chausses vertes et des bottes orange; le col et le revers de sa tunique sont d'une étoffe d'or décorée de dessins rouges. Au fond, un quatrième interlocuteur, coiffé d'une toque brune de docteur ou de prêtre, a l'air grave, engoncé dans son manteau rouge vineux et sa robe blanche; rapprochant ses deux index, il semble réfléchir profondément aux avis exprimés par ses compagnons. La cinquième, avec son chapeau bleu à revers blancs, terminé en pointe, sa robe d'or à col bleu orné de broderies noir et or, est en vive discussion avec le personnage au petit chapeau noir. Le dernier, à gauche, lève dans sa main gauche une baguette; ses épais cheveux roux sont coiffés d'une toque rouge; sa robe jaunâtre à liserés noirs est recouverte d'une sorte de manteau bleu violet garni de fourrures claires; son costume est complété par des chausses rouge cerise et des pantoufles à large bec de canard. Derrière lui est couché un lévrier blanc avec un collier rouge à clous d'or. Cette scène trouve son explication dans la rubrique du premier chapitre qui court dans toute la largeur du texte, immédiatement au dessous de la peinture : « Comment la cité de Belges, c'est à dire les Belgiens, instituèrent chascun an duc pour le gouvernement d'icelle cité et du realme. »

La lettre E, par laquelle commence le texte, se détache en brun rouge et en or sur un fond vineux; le fond de la panse est bleu et décoré de petits feuillages d'or.

Au bas et au milieu de la bordure sont peintes les armes de la maison de Berlaimont : *fascé de vair et de gueules de six pièces.*

L'encadrement et les personnages sont d'un pur style flamand que l'on retrouve dans de nombreux manuscrits. On doit les rapprocher, par exemple, du frontispice de la douzième partie du *Livre des Proprietez des choses* conservé au Musée Britannique sous la cote Royal Ms. 15 E. III, exécuté à Bruges en 1482 et où est représenté un groupe de chasseurs (Warner, *Reproductions,* series I, pl. XXXVIII). Les arbres, au fût très élancé, au feuillage grêle, sont identiques à ceux qui ornent le paysage de plusieurs peintures du Valère Maxime de la bibliothèque de la ville de Leipzig (Bruck, *Die Malereien in den Handschriften des Kœnigreichs Sachsen,* pages 268-270, fig. 177-179). La montagne surmontée d'un château se montre, à peu près semblable, dans la peinture de Holkham et dans celle du feuillet 3 du volume qui vient d'être cité (*ibid.*, page 264, fig. 174). Les chiens, lévriers ou autres, forment un de ces détails pittoresques qui se rencontrent dans les miniatures bourguignonnes presque aussi fréquemment que dans les œuvres de l'art italien (par exemple, *ibid.*, pages 262-268, fig. 172-177). Quant aux petites scènes secondaires, comme à gauche le garde en faction devant la porte de la ville, à droite le meunier et son cheval se rendant au moulin, elles foisonnent dans les peintures flamandes de la fin du XVe siècle (*ibid.*, page 262, fig. 172; page 269, fig. 178, etc.).



ADDITIONS ET CORRECTIONS

Planches I-XXI. — Page 7, ligne 7, *ajouter :* Ce « M. Delahante » était sûrement un marchand que le général Thiébault avait chargé de vendre les quatre précieux manuscrits de Weingarten. J'ai fini par trouver un opuscule intitulé :

Catalogue de tableaux du premier ordre et des trois écoles, réunies par M. de Lahante, dans la Galerie Lebrun, rue du Gros Chenet, n° 4. — Se vend chez MM. de Lahante, rue du Gros-Chenet, n° 4. — Henry, boulevard Poissonnière, n° 20. — A Paris, de l'imprimerie de Ballard, imprimeur du Roi, rue J.-J. Rousseau, n° 8. — 1819, in-8°, XII-60 pp.

A la fin de l'« Avertissement du propriétaire » : « Cette collection est à vendre à l'amiable, en totalité ou en partie. »

Page V : « J'ai constamment songé qu'il n'y a qu'un moyen d'acquérir la confiance des amateurs... ; c'est d'apporter dans ce beau commerce la qualité qui fait la base principale de tous les autres, la probité. »

Planche III (à gauche). — Page 10, ligne 2, *ajouter* : Les ornements en forme de crosse qui flanquent les deux extrémités de l'arc trilobé sont à rapprocher des feuillages stylisés du même genre qui figurent dans la décoration du Sacramentaire de Saint-Blaise (x^e-xie siècle), conservé dans les Archives de l'abbaye bénédictine de Saint-Paul « im Lavanttal » (R. Eisler, *Die illuminierten Hss. in Kærnten,* Leipzig, 1907, in-folio, p. 116, fig. 70; p. 118, fig. 73); mais, dans ce dernier volume, le fond des pages est pourpré, et le système de décoration rappelle davantage celui du Psautier d'Egbert (H. von Sauerland u. A. Haseloff, *Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier; Codex Gertrudianus, in Cividale,* Trier, 1901, in-4°, planches 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, etc.; cf. aussi, dans cette même publication, planche 60, en haut, à gauche, une page du Sacramentaire de Reichenau conservé à Florence).

Planche VI (à droite). — Page 15, ligne 21, *ajouter* : Un des plus somptueux exemples de ce monogramme se trouve dans la Sacramentaire de l'empereur Henri II (Swarzenski, *Regensburger Buchmalerei,* Leipzig, 1901, gr. in-4°, planche X, n° 23).

Planche XVII (à droite). — Page 30, ligne 11, *ajouter :* De l'avis de tous les iconographes, « les sept colombes sont réservées uniquement au fils de Dieu » (Didron, *Histoire de Dieu*, p. 486; Piper, dans les *Jahrbücher für Kunstwissenschaft,* 5e année, Leipzig, 1872, p. 127). D'après Piper, la question de l'absence, dans certaines images, de la septième colombe ne se pose même pas : elle y est représentée par le Christ lui-même *(spiritus sapientiæ).* Où les deux savants archéologues diffèrent surtout d'opinion, c'est sur l'origine de la représentation de la Vierge aux sept colombes : Didron penche résolument pour l'Allemagne; Piper est beaucoup moins sûr de la réalité de l'honneur fait à son pays (ouvrage cité, p. 127, note 3); mais il se retrouve d'accord avec son prédécesseur pour ce qui touche la rareté de ces représentations, qu'ils qualifient tous deux d'exceptionnelles. D'ailleurs, le vitrail de Fribourg-en-Brisgau, cité par Didron, contient, comme celui de Chartres (xiiie siècle), une représentation du Christ enfant. La Vierge de Holkham serait donc un des très rares exemples de la Vierge seule avec les sept colombes. — Une variante curieuse de l'Arbre de Jessé avec les colombes se trouve dans le manuscrit 9220 du fonds français de la Bibliothèque nationale de Paris (feuillet 1 verso; cf. Didron, ouvrage cité, p. 495 et suiv.; ce manuscrit paraît être de la fin du xiiie siècle) : au centre, la Vierge tient l'Enfant sur son bras gauche et porte une fleur dans la

main droite; les six colombes, avec leur nom, alternent avec les images des ancêtres du Christ et sont, comme eux, placées dans les boucles formées par l'extrémité des rameaux. Il y a là une sorte de compromis entre les deux traditions. Au contraire, l'ancienne tradition s'affirme d'une manière remarquable dans le vitrail du château de Cappenberg, exécuté dans la première moitié du XIIIe siècle par un artiste du nom de « Gerlachus », et où l'on voit, tout en haut de l'arbre, dans le troisième registre, le Christ imberbe, environné de sept médaillons qui contiennent les sept colombes avec leurs noms; mais, chose curieuse et qui prouve une confusion entre les deux sujets, on lit au dessous de la figure du Christ la légende : MARIA MATER DOMINI. (Otto VON FALKE u. H. FRAUBERGER, *Deutsche Schmelzarbeiten u. andere Kunstwerke der kunst-historischen Ausstellung zu Düsseldorf*, Frankfurt a. M., 1904, gr. in-4°, planche 118, à gauche).

PLANCHE XVIII (à droite). — Page 28, ligne 3, *ajouter* : On retrouve notamment ces pieds nus apparaissant au dessous des meubles devant lesquels les personnages se tiennent, ou sur lesquels ils sont assis, dans une des peintures de la *Vie de saint Denys* contenue dans le n° 1098 du fonds des nouvelles acquisitions françaises de la Bibliothèque nationale de Paris (feuillet 33 verso; planche V, en haut, de la reproduction Berthaud frères).

PLANCHE XIX (à droite). — Page 26, ligne 15. — *Au lieu de* : banderolle, *lire :* banderole.

PLANCHE XIX (à droite). — Page 26, ligne 27, *ajouter* : Cf. encore l'ange du Matutinal dû à Konrad, moine à Scheiern vers 1216-1241, et conservé à Munich (JANITSCHEK, *Geschichte der deutschen Malerei*, p. 125).

PLANCHE XX (à droite). — Page 27, ligne 8, *ajouter* : Une variante curieuse se trouve dans le manuscrit de maître Bertolt, qui est aujourd'hui conservé à Saint-Pierre de Salzbourg et qui a été exécuté, peut-être à Saint-Emmeram de Ratisbonne, au XIIe siècle. On y voit le Christ tendant à un ange l'âme de sa mère enveloppée de bandelettes comme l'est la défunte elle-même (SWARZENSKI, *Regensburger Buchmalerei*, pl. XXXII, n° 90).

PLANCHE XX (à gauche). — Page 28, ligne 24, *au lieu de* : qui date du siècle, *lire* : qui date du IXe siècle.

PLANCHE XX (à gauche). — Page 28, ligne 26, *ajouter* : Dans l'Évangéliaire de Bruchsal, qui est du XIIIe siècle, la Vierge est assise; elle file et se retourne vers la gauche à l'arrivée de l'Ange (WOLTMANN, *Geschichte der Malerei*, t. I, Leipzig, 1879, p. 277, fig. 75; cf. Hugo EHRENSBERGER, *Bibliotheca liturgica manuscripta, nach Hss. der grossh. badischen Hof- und Landesbibliothek*, Karlsruhe, 1889, in-8°, p. 53 et frontispice). — Un développement extraordinaire a été donné à cette légende dans le manuscrit n° 115 du fonds italien de la Bibliothèque nationale de Paris, exécuté sur papier vers la fin du XIVe siècle, probablement en Toscane ou dans l'Italie du Nord. Ce volume contient des méditations sur la vie du Christ, en toscan, tirées pour une grande part des Évangiles apocryphes. Au feuillet 7 verso, on voit Marie filant avec ses compagnes; au feuillet 15 verso, Marie cousant; au feuillet 16 verso, Marie filant; au feuillet 50, Marie cousant et deux de ses compagnes filant, et « Jesú che porta la gonnella ch'è cucita »; au feuillet 53, Maria « colle compagne che cocie »; au feuillet 58, en bas, « Maria cum cocie colle compagne [qui filent]; etc. ». — Woltmann reproduit aussi (ouvrage cité, p. 406, fig. 119) un tableau nurembergeois du XVe siècle, qui fait aujourd'hui partie d'une collection particulière de Vienne, et où l'on voit, assise sur un grand banc, la tête ceinte d'un nimbe et d'une énorme couronne, la Vierge tenant dans sa main gauche la quenouille et le fuseau, et dans sa main droite un livre ouvert. En face d'elle, également assise, sainte Élisabeth tourne la manivelle d'un dévidoir. Entre elles, deux enfants nus paraissent jouer, assis sur des coussins.

PLANCHE XXI (à gauche). — Page 31, ligne 22, *ajouter :* Cette représentation pourrait bien avoir une origine byzantine, comme plusieurs de celles que renferme le volume de Holkham Hall. Dans l'une des peintures du manuscrit 1613 du fonds Vatican grec, on voit une muraille crénelée, flanquée de deux tours; près du sommet de ces tours sont disposés deux anneaux de fer où les bourreaux ont passé la corde qui attache les pieds de l'apôtre Philippe et sur laquelle ils tirent de toutes leurs forces (*Il Menologio di Basilio II*,

Torino, 1907, in-folio, planche 182). Il est difficile de ne pas rapprocher cette miniature de celle du manuscrit de Lord Leicester.

Planche XXIX. — Page 43, ligne 27, *ajouter* : Il faut encore citer, parmi les manuscrits décorés en ce style, et au premier rang, le Psautier de Peterborough, conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles sous le n° 9961 et qui semble avoir été exécuté vers le milieu du XIIIe siècle (J. Van Den Gheyn, *Le Psautier de Peterborough*, Haarlem, s. d., in-folio; surtout les planches I, XII, XVI, XXVIII et XXXIII; cf. Léopold Delisle, *Mélanges de paléographie et de bibliographie*, Paris, 1880, in-8°, pp. 187-207 ; sur ce style, venu d'Angleterre en France, voy. Georg Graf Vitzthum, *Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit des Hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois*, Leipzig, 1907, in-8°, pp. 143-162). Il est bon de mentionner aussi le Psautier de l'abbaye de Ramsey, Huntingdonshire, qui se trouve aujourd'hui aux archives de l'abbaye de Saint-Paul « im Lavanttal » et qui remonte également au XIIIe siècle (Robert Eisler, *Die illuminierten Hss. in Kærnten*, Leipzig, 1907, in-folio; voy. en particulier planche VII, entre les pages 82 et 83; fig. 39, p. 84; fig. 40, p. 86, et fig. 42, p. 88).

Planches XXX-XXXIX. — Page 45, ligne 46. — Au lieu de : *Handschrifteschætze*, lire : *Handschriftenschætze*.

Planches XXX-XXXIX. — Page 46, ligne 20, *ajouter* : On trouve une reproduction du frontispice de la Bible du Vatican dans l'ouvrage de Goyau, Pératé, Fabre, *Le Vatican, les Papes et la civilisation*, Paris, 1895, in-8°, p. 667.

Planches XXX-XXXIX. — Page 46, ligne 34, *ajouter* : Un autre manuscrit de la même école (n° 1375 du fonds Vatican latin) porte, au dernier feuillet, la souscription suivante d'un peintre de Reggio d'Émilie :

Ut rosa flos florum, sic liber iste librorum,
Quem Jacobinus depinxit manu Reginus.

(Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, p. 1006).

Planche XXXI. — Page 50, ligne 35, *ajouter* : Je ne sais s'il est très prudent de vouloir reconnaître dans ces sortes de légendes, qui apparaissent sur les *rotuli* et les étendards, des caractères vraiment orientaux. Cependant M. Venturi croit pouvoir affirmer que, dans les peintures giottesques de l'Arena de Padoue, un des Prophètes tient une tabella couverte de caractères coufiques (*Storia dell'arte italiana*, vol. V, p. 398).

Planche XXXIV. — Page 56, ligne 14, *ajouter* : Les chameaux sont disposés de la même manière dans l'Adoration des mages de l'Arena de Padoue (Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. V, p. 329, fig. 266; cf. aussi la représentation de la même scène qui orne la basilique inférieure d'Assise, ibid., p. 470, fig. 379).

Planches XL-XLI. — Page 62, ligne 37, *ajouter* : M. le comte Paul Durrieu croyait avoir retrouvé à la Bibliothèque nationale de Turin le Virgile du duc de Berry (*Revue archéologique*, 1904, p. 395).

Planches XLVI-XLIX. — Page 74, ligne 21. — *Au lieu de* : entre les pages XII, XIII et XIV de son premier volume, *lire* : entre les pages XII et XIII et au bas de la page XIV de son premier volume.

Planche LIII. — Page 84, ligne 24, *ajouter* : Les Heures médicéennes de la Bibliothèque Laurentienne ont été, lorsqu'elles faisaient encore partie des collections de Lord Ashburnham (Ms. Libri 1874), dignement présentées aux souscripteurs de la *Palæographical Society* (second series, London, 1884-1894, in-folio, planche XIX).

Planche LIII. — Page 85, ligne 37, *ajouter* : Pour la dispersion des collections des Médicis, cf. Luca Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, ed. Iodoco Del Badia (Firenze, 1883, in-12), p. 114 : « E a di 11 detto [agosto 1495] et per tutti questi dì, si vendeva in Or Sa' Michele robe di Piero de' Medici a lo' ncanto, che v'era coperte da letto di velluto e con ricami d'oro, e molte e varie cose, dipinture, quadri e molte belle cose ».

Planche LIII. — Page 89, ligne 13, *après les mots* : Orsini, Rinaldo (1474-1508), *ajouter* : qui était le propre frère de Clarice.

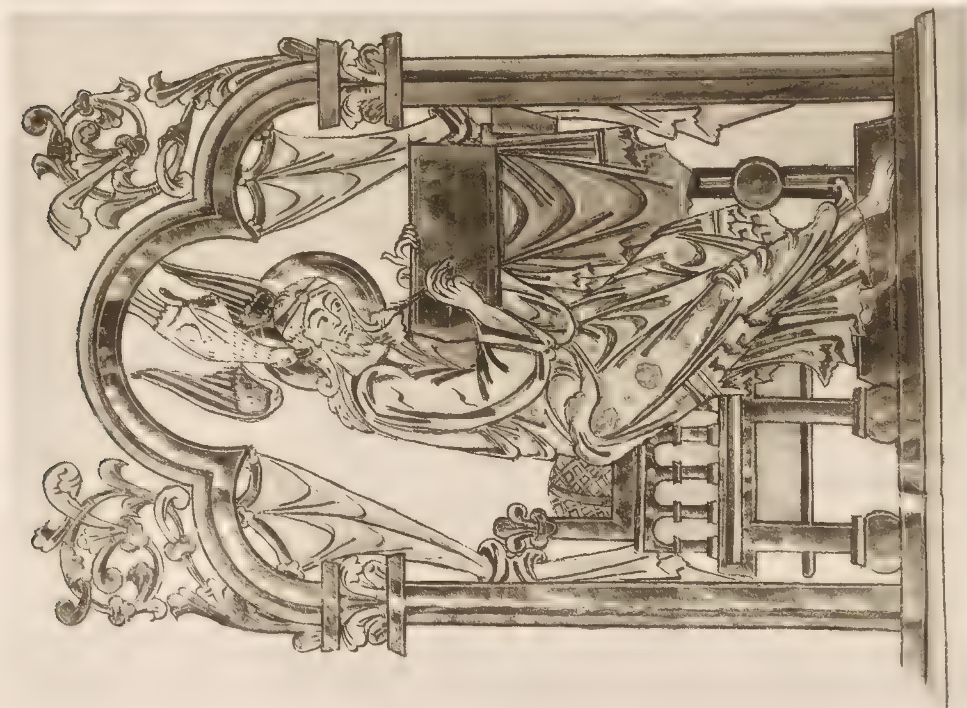
Planche LVI. — Page 93, ligne 37. — *Au lieu de* : s'ainme, *lire* : s'anime.













Iani prima dies et septima fine timetur.
Ian. habet dies xxxi. luna xxx.
A | | Ian. | Circumcisio d(omi)ni. Basilii et Odilonis.
B | iiii | N. | Oct. s. Stephani.
C | iii | N. | Oct. s. Iohannis.
D | ii | N. | Oct. s. Innocentum.
E | | N. | Uig. Epiphaniae.
F | viii | id. | Epiphania d(omi)ni.
G | vii | id.
A | vi | id.
B | v | id.
C | ii | iiii id. | Pauli primi h(e)r(emitae). | oct. Gall.
D | iii | id.
E | ii | id.
F | i | id. | S. Oct. Epiph. | Hilarii ep(iscop)i. oct. Ma(u)ri pr.
G | xviiii | K. | F(eli)c(is) pr(es)b(ite)ri.
A | xviii | K. | Mauri et Mac(h)arii.
B | xvii | K. | Marcelli pp.
C | xvi | K. | Antonii. c(onfessoris). | oct. s. Pancr.
D | xv | K. | Prisce v(irginis). | Sol in aquarium.
E | xiiii | K.
F | xiii | K. | Fabiani et Sebastiani
G | xii | K. | Agnetis v.
A | xi | K. | Vincentii. m.
B | x | K.
C | viiii | K. | Thimothei ap(osto)li. | oct. Thome
D | viii | K. | Conversio s. P(auli).
E | vii | K.
F | vi | K.
G | v | K. | Oct. s. Agnetis
A | iiii | K. | Valerii c. | oct. s. Urbani.
B | iii | K.
C | ii | K. | Nox horas xvi. dies hor. viii.

Dom. i. In adventu domini.

AD TE LEVAVI animam meam deus meus in te, non erubescam confido neque irrideant me: inimici mei etenim universi qui te expectant non confundentur. V. Vias tuas domine demonstra michi et semitas tuas edoce me.

V. Universi qui te expectant non confundentur domine. V. Vias tuas domine notas fac mihi et semitas tuas edoce me. Alleluia. Ostende nobis domine misericordiam tuam et salutare tuum da nobis. Off. Ad te domine levavi animam meam deus meus in te confido non erubescam neque irrideant me inimici mei etenim universi qui te expectant non confundentur. Co. Dominus dabit benignitatem et terra nostra dabit fructum suum. Dom. prima.

Memento nostri domine in beneplacito populi tui visita nos in salutari tuo ad videndum in bonitate



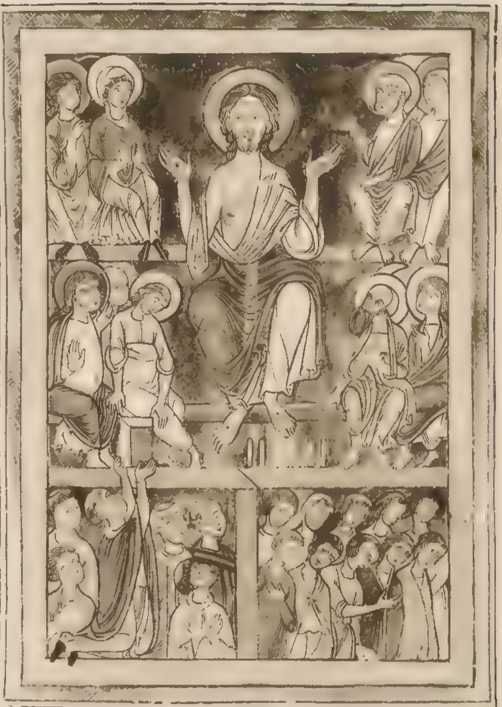



Mater misericordie miserere mei






TE IGITVR





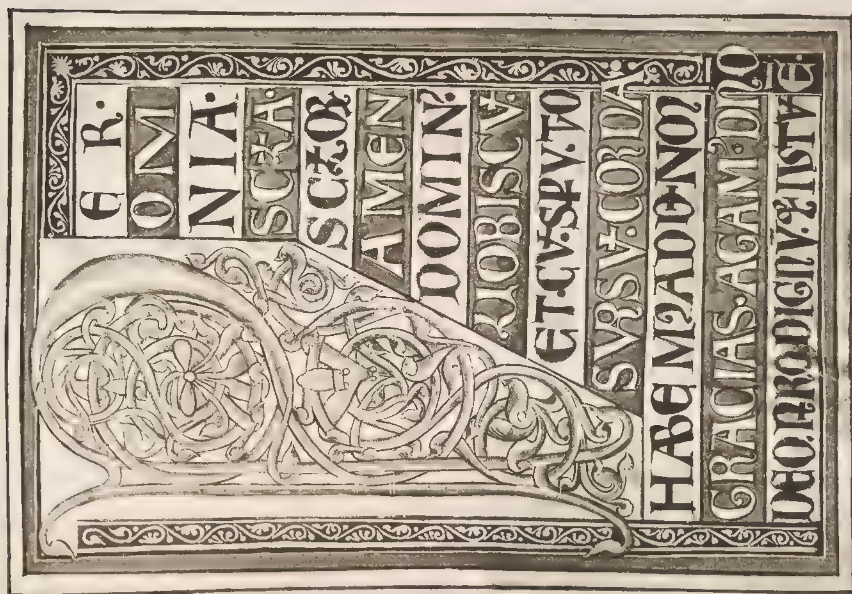


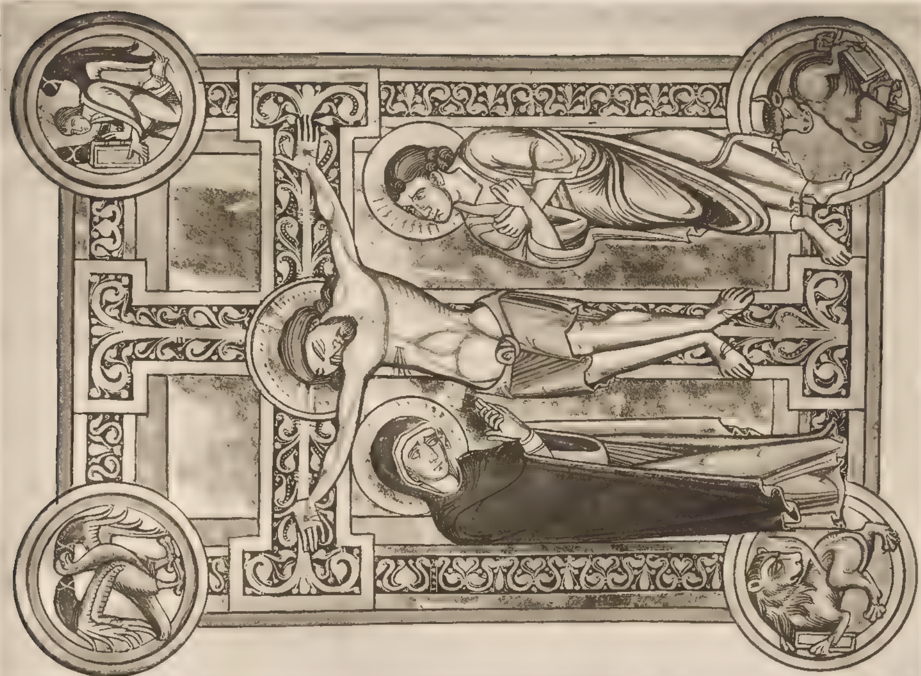





S·PETRI·S·PAVLI·S·IACOBI













Exaudi dñe preces nras. & sanctorum tuorum quorum
festa sollempniter celebramus. conti
nuis foueamur auxiliis. P.
XI. K. OCT. NAT. SCI MATHEI APLI.
BEATI
EVANGELISTE MATHEI
dñe precibus adiuuemur.
ut quod possibilitas nra non obtinet.
eius nobis intercessione donetur. SECR.
Supplicationibus apostoli beati mathei
euuangeliste qs ecclesie tue commendetur
dñe oblatio. cuius magnificis predica
tionibus eruditur. P. AD COMPL.
Perceptis dñe sacramentis beato ma

ē auctor: ita & immortali[ta]tis sit ipse largitor: Q[i].
tecū.



DA NOBIS QS DNE Stephani ꝙ imitari quod colimus: ut discamus & inimicos diligere: quia eius natalicia celebramus: qui novit etiam pro psecutoribus exorare. Dnm.

Suscipe dñe munera ptuorum S F C R̄.
commemoratione scōꝝ. ut quod illos passio gloriosos. nos devotio reddat innocuos. P Co.

Auxilient nobis dñe sumpta mysteria: & intercedente beato stephano martyre tuo. sempiterna protectione confirment. P Johis ev.

ECCLESIAM TUAM DNE benignus illustra: ut beati IOHANNIS



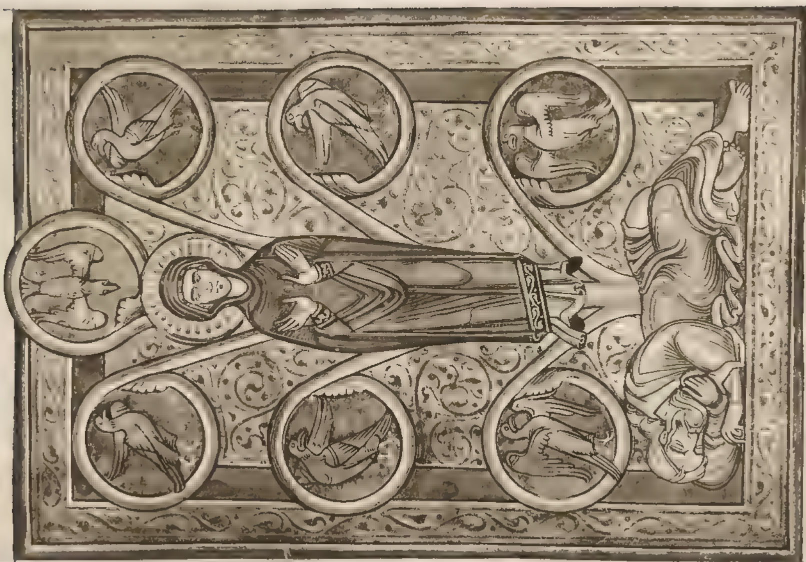
ESTO DNE PLEBI TUE SANCTIFICATOR & custos: ut apli tui Iacobi munita psidiis: & conversatione tibi placeat. & secura deserviat. P S F C R̄.

Oblationes ppli tui dñe qs beati apli

A. PL. X.





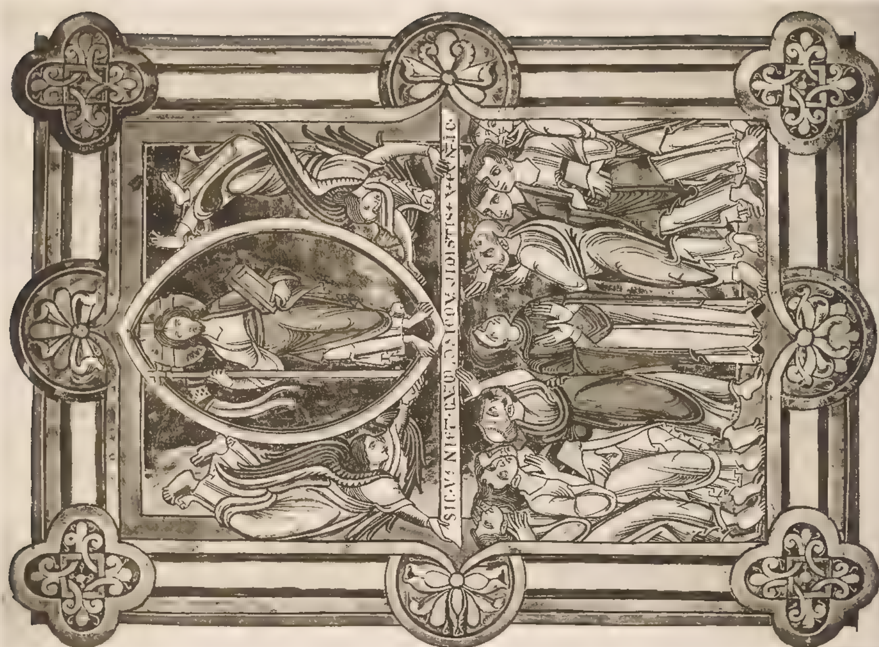


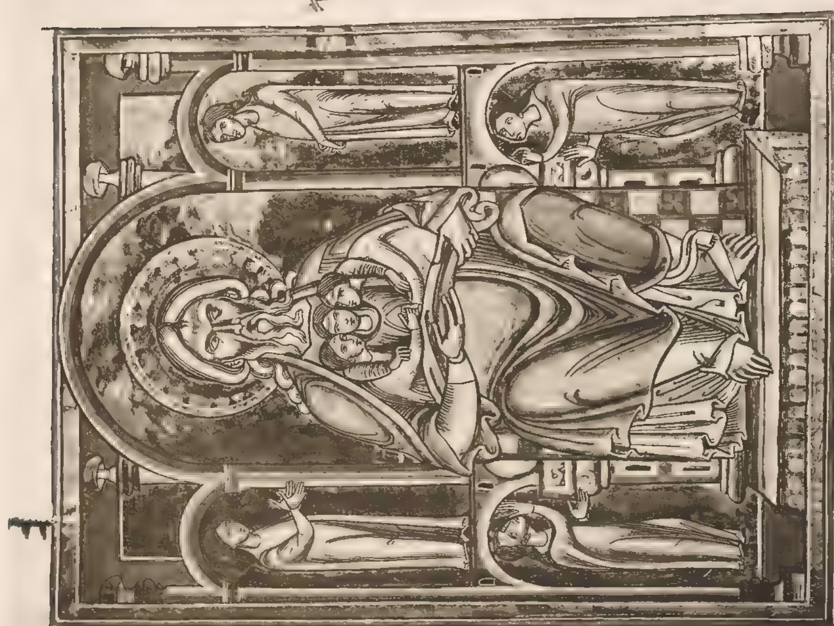



tauit manib⁹ tradi innocentiū. & crucis
subire tormentum. Qui tec.



PL. [illegible]



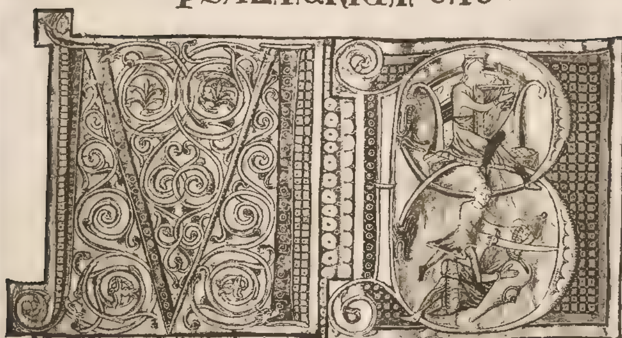












Μακάριος ἀνὴρ ὃς οὐκ ἐπορε-
ύθη ἐν βουλῇ ἀσεβῶν. ϗ ἐν ὁδῷ
ἁμαρτωλῶν οὐκ ἔστη. ϗ ἐπὶ
καθέδρᾳ λοιμῶν οὐκ ἐκάθισεν :·

nisi. pēp. Ἀλλ᾽ ἢ ἐν τῷ νόμῳ κῦ τὸ θέλημα
αὐτοῦ. ϗ ἐν τῷ νόμῳ αὐτοῦ με-
λετήσει ἡμέρας ϗ νυκτός :·

Καὶ ἔσται ὡς τὸ ξύλον τὸ πεφυ-
τευμένον παρὰ τὰς διεξόδους
τῶν ὑδάτων. ὃ τὸν καρπὸν αὐ-
τοῦ δώσει ἐν καιρῷ αὐτοῦ :·

Καὶ τὸ φύλλον αὐτοῦ οὐκ ἀπο-
ρρυήσεται. ϗ πάντα ὅσα
ἂν ποιῇ κατευοδωθήσεται :·

Οὐχ οὕτως οἱ ἀσεβεῖς οὐχ οὕτως
ἀλλ᾽ ἢ ὡς ὁ χνοῦς ὃν ἐκριπτεῖ
ὁ ἄνεμος ἀπὸ προσώπου
τῆς γῆς :·

Διὰ τοῦτο οὐκ ἀναστήσονται
ἀσεβεῖς ἐν κρίσει. οὐδὲ ἁμαρ-

eatus uir, qui non abiit in consilio impio-
rum, et in uia peccatorum nō stetit. et
in cathedra pestilentię non sedit.

Sed in lege domini uoluntas eius.
et in lege eius meditabitur die ac no-
cte.

Et erit tamquā lignum quod pla-
ntatum est secus decursus aquarū.
quod fructum suum dabit in tem-
pore suo.

Et folium eius non defluet. et
omnia quecumque faciet prospe-
rabuntur.

Non sic impii non sic. sed tam-
quam puluis quem proijcit uen-
tus a facie terre.

Ideo non resurgunt impii in iudi-
cio. neque peccatores in consilio

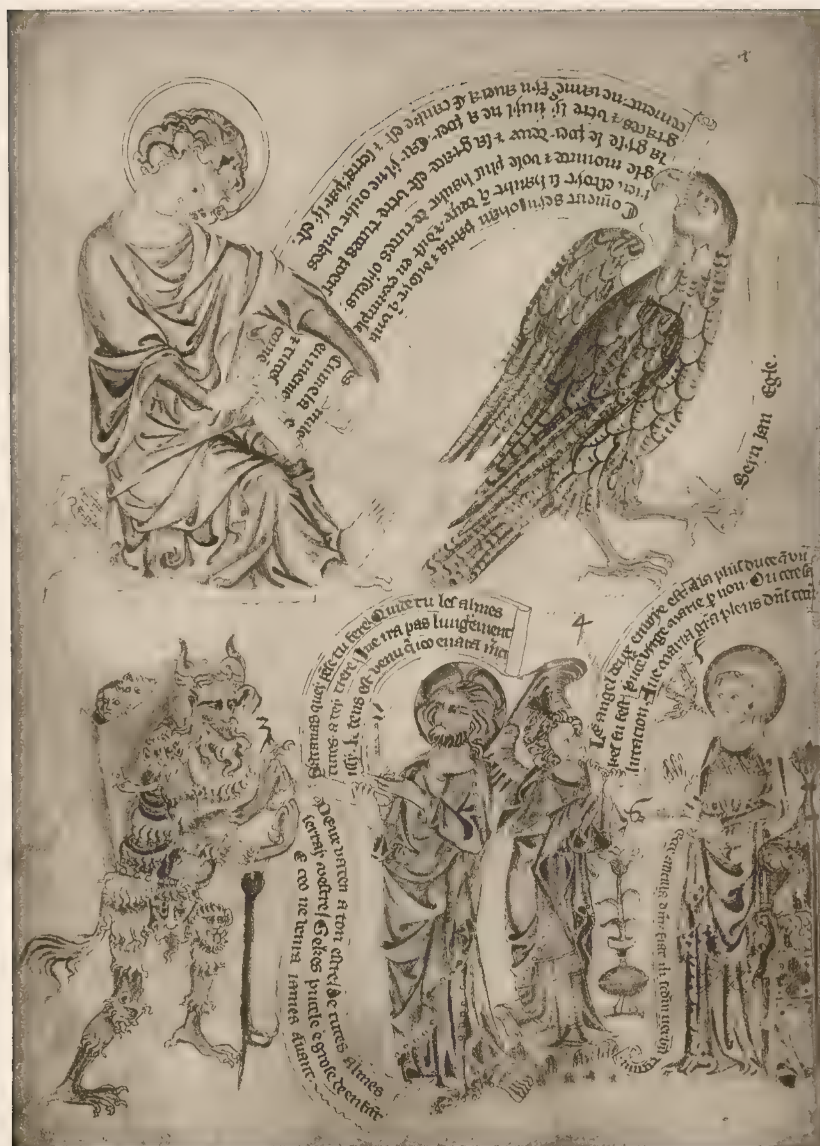
·ps· pmus·

Macarios.
hodos.
Cathedra.
Nomos.
hemera. nyx. ct
Carpos.
Anemos.
prosopon.



Coment vn aungel de vn espeie. Gardoit la porte a la vere. Ke adam
ne entreist. Por la defens deu qe il passeyt. E dit adam va fuer tere.
Car ici ne avez iammes a fere. Adam vne beche prist. Sicu le aungel li a
voit dit. E semoit ble e fuyt tere. E eue filoit por vesture fere. Adam
vivoit a sees desaunz. E engendrat deus enfaunz. Caym le eysne e li
autre Abel. Li premer faus e le derener lel.




Seint Jan Egle
Quide tu les almes
4

Coment Herodes seet a la table a une feste ou veke[s] tuplesyn degenz. E la fille Herodie se meyst devaunt ly: ceo est asavoyr de tumbler & de autre abitement. Dount Herodes enoit graunt joye. E disoyt: Fille, demaunde ceo q tu voys cuveyter e deuiaveyt q la te coundie. E ele allat a sa mere Herodie p[ur] la cunseiler quoy ele devoyt demander. E ele la disoyt la teste seyn Jan en une esquele q estoyt en prison. E ele allat demander la teste seyn Jan le Baptist q estoyt en sa prison. E Herodes la ottreat.



Coment seyn Jan le Baptist estoyt decole de un turmentour. E la teste mise dedenz une esquele. E la fille Herodie la aportat devaunt Herodes & Herodie sa mere q enoit graunt joye.



Comẽt les princes e les mestres de la ley feseyent Jhc la croyz porter. e le cõmune pouple suiuent apres. E la duce mere Jhu e marie Salomee e marie Magdalene dolentz e compleignantz dur Jhu. E quaunt estoyt laas des peynes q'il out sufert a graunt peyne il porta la croyz. vers son iugement. E coment un home q' out a non Symon les encountrat q' fu prius p' porter la croyz u lu u Jhc estoyt crucifie.

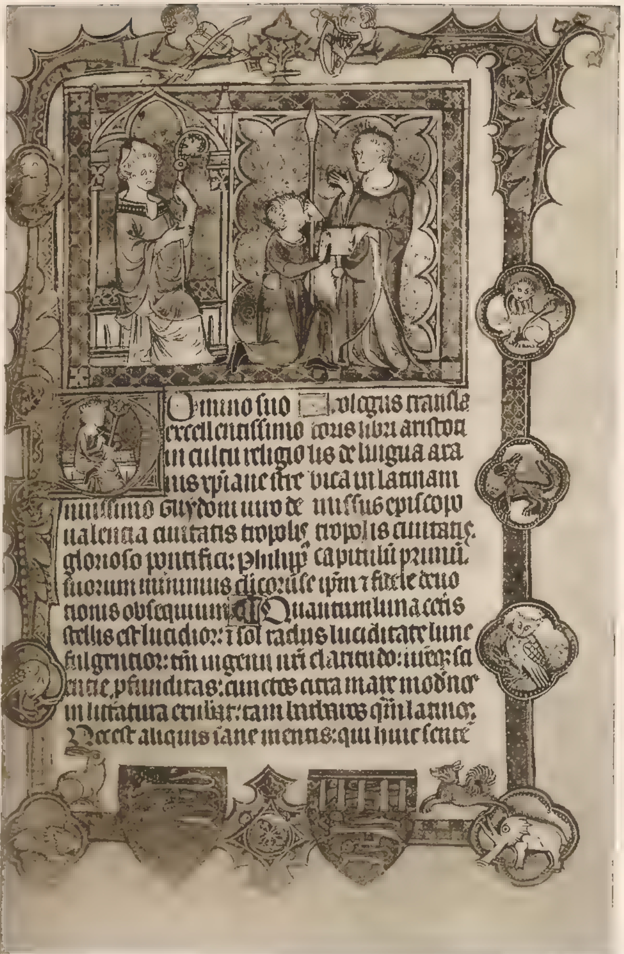


Coment le percevyt la croyz u Jhc estoyt cloue. E comẽt un iuef allat fere forger les clowes dunt Jhc esceroyt cloue e pur feuere trouer q' les voysist forger. issi il trouat un feuere e luy disoyt q' il allat forger les clowes p' attacher Jhc a la croyz e il disoyt q' il les ne pout forger e q' sa meyn estoyt malade q' fu tute seyne. E le iuef le fesoyt muster e de miracle fu malade tant le sene. E la feme saillit avant e dyt pur ceo ne fundrai q' mes sei (?) ne forgez e les alat forger.





Seyn Jhoan ·
Nichodemus ·
Joseph


Domino suo [P]hilippus transla-
excellentissimo tor huius libri aristo-
in cultu religio tilis de lingua ara-
nis christiane stre bica in latinam
nuissimo Guydoni vero de missus episcopo
valencia civitatis tripolis tripolis civitatis.
glorioso pontifici: Philippus capitulum primum.
suorum minimus clericorum se ipsum et fidele devo-
tionis obsequium. Quantum luna ceteris
stellis est lucidior: et sol radiis lucidior lune
fulgentior: tantum ingenii vestri claritudo: et sa-
pientie profunditas: cunctos circa mare modernos
in litteratura excedit: tam barbaros quam latinos.
Nec est aliquis sane mentis: qui huic sente-


tus brutorum. Coitus nempe indubitanter quasi ad
coitus: est destructio corporis. Abreviatio vite.
Corruptio virtutum. Legis transgressio. Feminine-
os mores generat. Et ultimo inducit illud malum
quod scitis nimis.
...s solacio.
Decet en-
im impe-
ratoriam maie-
statem: priva-
tos habere fideles.
Cum quibus
delectabitur in
variis instru-
mentis et gene-
ribus organo-
rum: cum fuerit tediosus. Anima enim huma-
na naturaliter in talibus delectatur. Sensus re-
quiescunt. Solicitudo et curiositas evanescunt.
Et totum corpus vigoratur. Si tu ergo volu-
eris in talibus delectari: Ad plus persevera in tali
vita diebus tribus vel quatuor secundum quod
tibi magis expedit. Et semper melius et honesti-
us est quod hec fiant privatim. Cum itaque fueris
in illo solacio abstine te a potu: et permitte alios
ad libitum potare. Et finge te calefactum a vino:
quiat:

tua michi munuscula perferens detulit et suavissimas litteras que a principio amicitiarum fidem probate iam fidei et veteris amicitie preferebant. Vera enim illa necessitudo est et Christi glutino copulata, quam non utilitas rei familiaris, non presentia tantum corporum, non subdola et palpans adulatio, sed dei timor et divinarum scripturarum studia conciliant. Legimus in veteribus historiis quosdam lustrasse provincias, novos adisse populos, maria transisse, ut eos quos ex libris noverant coram quoque viderent. Sic Pythagoras Memphiticos vates, sic Plato Egyptum et Archytam Tarentinum eamque oram Italie que quondam magna Grecia dicebatur laboriosissime peragravit, ut qui Athenis magister erat et potens cuiusque doctrinas Achademie gymnasia personabant fieret discipulus atque peregrinus, malens aliena verecunde discere quam sua impudenter ingerere. Denique cum litteras quasi toto fugientes orbe persequitur, captus a piratis et venundatus etiam tyranno crudelissimo paruit, captivus, victus et servus. Tamen quia philosophus maior emente se fuit. Ad Titum Livium lacteo eloquentie fonte manantem de ultimis Hispanie Galliarumque finibus quosdam venisse nobiles legimus: et quos ad contemplationem sui Roma non traxerat unius hominis fama perduxit. Habuit illa etas inauditum omnibus seculis celebrandumque miraculum, ut urbem tantam ingressi aliud extra urbem quererent. Apollonius sive ille magus ut vulgus loquitur sive philosophus ut pictagorici tradunt intravit Persas, transivit Caucasum, Albanos, Scitas, Massagetas, opulentissima Indie regna penetravit, et ad extremum latissimo Phison amne transmisso pervenit ad Brachmanas, ut Hiarcham in throno sedentem aureo et de Tantali fonte potantem inter paucos discipulos de natura, de moribus, ac de siderum cursu audiret docentem. Inde per Elamitas, Babilonios, Chaldeos, Medos, Assirios, Parthos, Siros, Phenices, Arabas, Palestinos reversus Alexandriam perrexit, Ethiopiam ut gymnosophistas et famosissimam solis mensam videret in sabulo. Invenit ille vir ubique quod disceret, ut semper proficiens semper se melior fieret. Scripsit super hoc plenissime octo voluminibus Philostratus.

Quid loquar de seculi hominibus, cum apostolus Paulus vas electionis et magister gentium qui de conscientia tanti in se hospitis loquebatur dicens: An experimentum queritis eius qui in me loquitur Christus? Post Damascum Arabiamque lustratam ascenderit Ierosolimam ut videret Petrum et mansit apud eum diebus quindecim. Hoc enim misterio ebdomadis et ogdoadis futurus gentium predicator instruendus erat. Rursumque post annos quatuordecim assumpto Barnaba et Tito exposuerit apostolis evangelium, ne forte in vacuum curreret aut cucurrisset. Habet nescio quid latentis energie vive vocis actus et in aures discipuli de auctoris ore transfusa fortius sonat. Unde et Eschines cum Rodi exularet et legeretur illa Demostenis oratio quam adversus eum habuerat, mirantibus cunctis atque laudantibus suspirans ait: Quid si ipsam audissetis bestiam sua verba resonantem?

Nec hoc dico quod sit aliquid in me tale quod vel possis vel velis discere, sed quod ardor tuus et discendi studium etiam absque nobis per se probari debeat. Ingenium docile et sine doctore laudabile est. Non quid invenias, sed quid queras consideramus. Mollis cera et ad formandum facilis, etiam si artificis et plastice cessent manus, tamen virtute totum est quicquid esse potest. Paulus apostolus ad pedes Gamalielis legem Moysi et prophetas didicisse se gloriatur, ut armatus spiritalibus telis postea diceret confidenter: Arma enim militie nostre non carnalia sunt, sed

ei reliquerunt civitates suas et fugerunt.
Veneruntque philistiim et habitaverunt ibi.
Facta autem die altera venerunt phili-
stiim ut expoliarent interfectos. et inve-
nerunt saul et tres filios eius iacentes in
monte gelboe. Et preciderunt caput saul. et
spoliaverunt eum armis: et miserunt
in terram philistiorum per circuitum. ut
annuntiaretur in templo idolorum et in populis.
Et posuerunt arma eius in templo astaroth.
corpus vero eius suspenderunt in muro beth-
san. Quod cum audissent habitatores iabes
galaad quecumque fecerant philistiim
saul. surrexerunt omnes viri fortissimi. et
ambulaverunt tota nocte. et tulerunt
cadaver saul. et cadavera filiorum eius de muro
bethsan: veneruntque iabes et combusserunt
ea ibi. Et tulerunt ossa eorum et sepelierunt
in nemore iabes: et ieiunaverunt vii. diebus.
Explicit liber regum primus. Incipit liber regum
secundus.

FACTUM
est autem post-
quam mortuus
est saul. ut da-
vid reverteretur
a cede amalec
et maneret in
siceleg dies
duos. In die
autem tercia
apparuit homo veniens de castris
saul veste conscissa. et pulvere
aspersus caput. Et ut venit ad
david cecidit super faciem suam:
et adoravit. Dixitque ad eum da-
vid. Unde venis? Qui ait ad eum.
De castris israel fugi. Et ait ad eum
david. Quod est verbum quod factum est?
Indica michi. Qui ait. Fugit
populus de prelio. et multi cor-
ruentes e populo mortui sunt.
Sed et saul et ionathas filius eius
interierunt. Dixitque david ad
adolescentem qui nuntiabat ei.
Unde scis quia mortuus est sa-
ul et ionathas filius eius? Et ait
adolescens qui nuntiabat ei. Casu veni in
montem gelboe: et saul incumbebat su-
per hastam suam. Porro currus et equites
appropinquabant ei. Et conversus post ter-
gum suum: vidensque me vocavit. Cui
cum respondissem adsum. dixit michi. Quisnam
es tu? Et aio ad eum. Amalechites sum.
Et locutus est michi. Sta super me et interfice me.
quoniam tenent me angustie. et adhuc
tota anima mea in me est. Stansque super eum
occidi illum. Sciebam enim quod vivere non po-
terat post ruinam. Et tuli diadema quod erat
in capite eius. et armillam de brachio illius.
et attuli ad te dominum meum huc. Apprehendens
autem david vestimenta sua scidit. omnesque
viri qui erant cum eo. Et planxerunt et fle-
verunt et ieiunaverunt usque ad vesperam
super saul et super ionathan filium eius. et super
populum domini et super domum israel: quod corru-
issent gladio. Dixitque david ad iuvenem qui
nuntiaverat ei. Unde es tu? Qui respondit. Filius
hominis advene amalechite ego sum. Et
ait ad eum david. Quare non timuisti
mittere manum tuam ut occideres christum domini? Vo-
cansque david unum de pueris suis ait. Ac-
cedens irrue in eum. Qui percussit illum.
et mortuus est. Et ait ad eum david. Sanguis
tuus super caput tuum. Os enim tuum locutum
est adversum te dicens. Ego interfeci christum domini.
Planxit autem david planctum huiuscemo-
di super saul et super ionathan filium eius.
et precepit ut docerent filios israel planctum:
sicut scriptum est in libro iustorum. et ait. Con-
sidera israel pro his qui mortui sunt super excel-
sa tua vulnerati. Incliti israel super montes
tuos interfecti sunt. Quomodo ceciderunt
fortes? Nolite annuntiare in geth. neque
annuntietis in compitis ascalonis. ne forte
letentur filie philistiim. ne exultent
filie incircumcisorum. Montes gelboe. nec
ros nec pluvie veniant super vos. neque sint
agri primitiarum. quia ibi abiectus est clypeus
fortium. clypeus saul. quasi non esset unctus
oleo. A sanguine interfectorum. ab adipe
fortium. Sagitta ionathe numquam rediit re-
trorsum. et gladius saul non est reversus in-
anis. Saul et ionathas amabiles et decori
in vita sua: in morte quoque non sunt divisi. Aquilis
velociores: leonibus fortiores. Filie israel super
saul flete qui vestiebat vos coccino inter
delicias: qui prebebat ornamenta aurea cul-
tui vestro. Quomodo ceciderunt fortes in
prelio? Ionathas in excelsis tuis occisus est.
Doleo super te frater mi ionatha decore nimis.
et amabilis super amorem mulierum. Sicut mater
unicum amat filium: ita te diligebam.
Quomodo ceciderunt robusti: et perierunt
arma bellica? II

Igitur post hec consuluit david dominum dicens.
Num ascendam in unam de civitatibus iu-
da? Et ait dominus ad eum. Ascende. Dixit-
que david. Quo ascendam? Et ait ei. In
hebron. Ascendit ergo david et due uxo-
res eius achinoem iezrahelites: et abiga-
il uxor nabal carmeli. Sed et viros qui erant

[illegible] Arue [illegible] [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Unusquisque [illegible] in [illegible]
ram suam. Mortuus est autem rex [illegible]
in samariam. Sepelieruntque regem in samaria. et
lauerunt currum eius in piscina samarie. et
linxerunt canes sanguinem eius et habenas la
uerunt iuxta uerbum domini quod locutus fue
rat in manu helie [illegible]. Reliqua uero sermonum
achab et uniuersa que fecit et domus eburnee
quam edificauit. cunctarumque urbium
quas extruxerat. nonne scripta sunt hec in
libro sermonum dierum regum israhel? Dormiuit
ergo achab cum patribus suis. et regnauit
ochozias filius eius pro eo. Josaphat uero
filius asa regnare ceperat super iudam anno quar
to achab regis israhel. Triginta quinque annorum
erat cum regnare cepisset. et uiginti quinque an
nis regnauit in ierusalem. Nomen matris eius azuba
filia salai. Et ambulauit in omni uia asa patris
sui. et non declinauit ex ea. Fecitque quod rectum
erat in conspectu domini. Uerumtamen excel
sa non abstulit. Adhuc enim populus sacrifi
cabat et adolebat incensum in excelsis. et
pacem habuit iosaphat cum rege israhel. Re
liqua uero uerborum iosaphat et opera eius que
gessit et prelia. nonne hec scripta sunt in libro
uerborum dierum regum iuda? Sed et reliquias
effeminatorum qui remanserant in diebus asa pa
tris eius abstulit de terra. nec erat tunc rex con
stitutus in edom. Rex uero iosaphat fecerat
classes in mari que nauigarent in ophir
propter aurum. et ire non potuerunt quia con
fracte sunt in asiongaber. Tunc ait ocho
zias filius achab ad iosaphat. Uadant ser
ui mei cum seruis tuis in nauibus. Et noluit
iosaphat. Dormiuitque cum patribus suis.
et sepultus est cum eis in ciuitate dauid
patris sui. Regnauitque ioram filius eius pro eo.
Ochozias autem filius achab regnare cepe
rat super israhel in samaria anno septimo
decimo iosaphat regis iuda. regnauitque super
israhel duobus annis. Et fecit malum in con
spectu domini. et ambulauit in omni uia
patris sui et matris sue. et in uia ieroboam
filii nabath qui peccare fecit israhel. Seruiuit
quoque baal et adorauit eum et irritauit
dominum deum israhel iuxta omnia que fe
cerat pater eius. Explicit liber regum. iii.
Incipit liber regum quartus. Rubrica.

Preuaricatus est autem
moab in israhel
postquam mortuus est achab.
Ceciditque o
chozias per can
cellos cenaculi
sui quod habebat in
samaria. et egro
tauit. Misitque nuntios dicens ad eos. Ite
et consulite beelzebub deum ac
caron. utrum uiuere queam de in
firmitate mea hac. Angelus autem
domini locutus est ad heliam thes
biten dicens. Surge et ascende in
occursum nuntiorum regis sama
rie. et dices ad eos. Numquid non est
deus in israhel ut eatis ad consulendum
beelzebub deum accaron? Quam
obrem hec dicit dominus. De lectulo super
quem ascendisti non descendes. sed
morte morieris. Et abiit helias.
Reuersique sunt nuntii ad ocho
ziam. Qui dixit eis. Quare reuer
si estis? At illi responderunt ei. Uir
occurrit nobis et dixit ad nos. Ite et reuertimini
ad regem qui misit uos. et dicetis ei. Hec di
cit dominus. Numquid quia non erat deus in israhel. quia
mittis ut consulatur beelzebub deus acca
ron. Idcirco de lectulo super quem ascendisti
non descendes. sed morte morieris. Qui dixit
eis. Cuius figure et habitus est uir qui oc
currit uobis. et locutus est uerba hec? At illi di
xerunt. Uir pilosus. et zona pellicea ac
cinctus renibus. Qui ait. Helias thesbites
est. Misitque ad eum quinquagenarium
principem et quinquaginta qui erant sub eo.
Qui ascendit ad eum. sedentique in uertice
montis ait. Homo dei. rex precepit ut de
scendas. Respondensque helias dixit quinqua
genario. Si homo dei sum. descendat ignis de ce
lo. et deuoret te et quinquaginta tuos. De
scendit itaque ignis de celo et deuorauit eum.
et quinquaginta qui erant cum eo. Rur
sum misit ad eum principem quinquage
narium alterum et quinquaginta cum eo.
Qui [illegible] homo dei. hec dicit rex.
[illegible] descende. Respondens helias ait. Si
homo dei [illegible] descendat ignis de celo.
et deuoret te et quinquaginta tuos. De
scendit ergo ignis [illegible]
illum [illegible]
[illegible]
[illegible]

milia: ferrique centum milia talentorum. Et apud quecumque inventi sunt lapides: dederunt in thesaurum domus domini per manum iehiel gersonitis. Letatusque est populus cum vota sua sponte promitteret: quia toto corde offerebant ea domino. Sed et david rex letatus est gaudio magno: et benedixit domino coram universa multitudine. et ait. Benedictus es domine deus israel patris nostri ab eterno in eternum. Tua est domine magnificentia et potentia et gloria atque victoria: et tibi laus. Cuncta enim que in celo sunt et que in terra: tua sunt. Tuum domine regnum. et tu es super omnes principes: tue divitie et tua est gloria. Tu dominaris omnium in manu tua virtus. et potentia: in manu tua magnitudo et imperium omnium. Nunc igitur deus noster confitemur tibi: et laudamus nomen tuum inclitum. Quis ego et quis populus meus, ut possimus tibi universa hec promittere? Tua sunt omnia: et que de manu tua accepimus: dedimus tibi. Peregrini enim sumus coram te. et advene. sicut omnes patres nostri. Dies nostri sicut umbra super terram: et nulla est mora. Domine deus noster omnis hec copia quam paravimus ut edificaretur domus nomini sancto tuo: de manu tua est et tua sunt omnia. Scio deus meus quod probes corda et simplicitatem diligas. Unde et ego in simplicitate cordis mei letus obtuli universa hec: et populum tuum qui hic repertus est vidi cum ingenti gaudio tibi offerre donaria. Domine deus abraham et ysaac et iacob patrum nostrorum: custodi in eternum hanc voluntatem cordis eorum: et semper in venerationem tui mens ista permaneat. Salomoni quoque filio meo da cor perfectum. ut custodiat mandata tua testimonia tua et cerimonias tuas: et faciat universa. et edificet edem cuius impensas paravi. Precepit autem david universe ecclesie. Benedicite domino deo nostro. Et benedixit omnis ecclesia domino deo patrum suorum et inclinaverunt se et adoraverunt deum. et deinde regem. Immolaveruntque victimas et obtulerunt holocausta die sequenti. tauros mille. arietes mille. agnos mille. cum libaminibus suis et universo ritu abundantissime in omnem israel. Et comederunt et biberunt coram domino in die illa cum gaudio magno. Et unxerunt secundo salomonem filium david. Unxerunt autem domino in principem: et sadoch in pontificem. Seditque salomon super solium domini pro david patre suo et cunctis placuit: et paruit illi omnis israel.

e-tadoraverunt ~

Sed et universi principes et potentes et cuncti filii regis david dederunt manum et subiecti fuerunt salomoni regi. Magnificavit ergo dominus salomonem super omnem israel. et dedit illi gloriam regni: qualem nullus habuit ante eum rex israel. Igitur david filius ysai regnavit super universum israel. et dies quibus regnavit super israel fuerunt quadraginta anni. In hebron regnavit septem annis: et in ierusalem triginta tribus. Et mortuus est in senectute bona. plenus dierum et divitiis et gloria. Regnavitque salomon filius eius pro eo. Gesta autem david regis priora et novissima scripta sunt in libro samuhel videntis et in libro nathan prophete. atque in volumine gad videntis. universique regni eius et fortitudinis et temporum que transierunt sub eo: sive in israel sive in cunctis regnis terrarum. Explicit paralipomenon .i.

Incipit paralipomenon .ii.

CONFORtatus est ergo salomon filius david in regno suo. et dominus erat cum eo: et magnificavit eum in excelsum. Precepitque salomon universo israeli tribunis et centurionibus et ducibus et iudicibus et omni israel et principibus familiarum. et abiit cum universa multitudine in excelsum gabaon. ubi erat tabernaculum federis dei quod fecit moyses famulus domini in solitudine. Archam autem dei adduxerat david de cariathiarim in locum quem preparaverat ei. et ubi fixerat illi tabernaculum: hoc est in ierusalem. Altare quoque eneum quod fabricatus fuerat beseleel filius uri filii hur. ibi erat coram tabernaculo domini: quod et requisivit salomon et omnis ecclesia. Ascenditque salomon ad altare eneum: coram tabernaculo federis domini. et obtulit in eo mille hostias. Ecce autem in ipsa nocte apparuit ei deus dicens. Postula quod vis: ut dem tibi. Dixitque salomon deo. Tu fecisti cum david patre meo misericordiam magnam: et constituisti me regem pro eo. Nunc igitur domine deus impleatur sermo tuus: quem pollicitus es david patri meo. Tu enim fecisti me regem super populum tuum multum: qui tam innumerabilis est quam pulvis terre. Da michi

sapientiam

iustifica pupillo. iudica egenti dā. orfanū tuere. nudum uesti. confractum et debilem cura. claudum irridere noli. et cecum ad uisionē claritatis mee admitte. senē et iuuenem intra muros tuos serua. mortuos ubi inueneris. signans commenda sepulcro. et dabo tibi primā sessionē in resurrectione mea. Pausa et quiesce populus meus. quia ueniet requies tua. Nutrix mea bona nutri filios tuos: confirma pedes eorum. Seruos quos tibi dedi nemo ex eis interiet. ego enim eos requiram de numero tuo. Noli satigē. Cum enim uenient dies pressure et angustie. alii plorabunt et tristes erunt: tu autem hilaris et copiosa eris. Zelabunt gentes et nichil aduersus te poterunt dicit dominus. Manus mee tegent te. ne filii tui gehennam uideant. Jocundare mater cum filiis tuis: quia ego te eripiam dicit dominus. Filios tuos dormientes memorare. quoniam ego eos educam de latibulis terre. et misericordiam cum illis faciam quoniam misericors sum dicit dominus omnipotens. Amplectere natos tuos usque dum uenio: et predica illis: quoniam exultarunt fontes mei et gratia mea non deficiet. Ego esdras preceptum eum accepi a domino in monte Oreb ut irem ad israel. ad quos cum uenirem reprobauerunt me. et respuerunt mandatum domini. Ideo uobis dico gentes que auditis et intelligitis. Expectate pastorem uestrum. requiem eternitatis dabit uobis: quoniam in proximo est ille qui in fine seculi adueniet. Parati estote ad premia regni. quia lux perpetua lucebit uobis per eternitatem temporis. Fugite umbram seculi huius. Accipite iocunditatem glorie uestre. ego testor palam saluatorem meum commendatum a domino accipite. et iocundantes gratias agentes ei qui uos ad celestia regna uocauit. Surgite et state et uidete numerum signatorum in conuiuio domini. qui se de umbra seculi transtulerunt splendidas tunicas acceperunt a domino. Recipe syon numerum tuum. et conclude candidatos tuos qui legem domini compleuerunt. filiorum tuorum quos optabas. plenus est numerus. Roga imperium domini ut sanctificetur populus tuus qui uocatus est ab initio. Ego esdras uidi in monte syon turbam magnam quam numerare non potui: et omnes canticis collaudabant dominum. Et in medio eorum erat iuuenis statura celsus eminentior omnibus illis. et singulis eorum capitibus imponebat coronas et magis exaltabantur. Ego autem miraculo tenebar. Tunc interrogaui angelum. et dixi. Qui sunt hii domine. Qui respondens. dixit michi. Hii sunt qui mortalem tunicam deposuerunt et immortalem

sumpserunt et confessi sunt nomen dei. modo coronantur et accipiunt palmas. Et dixi ad angelum. Ille iuuenis quis est qui eis coronas imponit et palmas in manus tradit. Qui respondens dixit michi. Ipse est filius dei. quem in seculo confessi sunt. Ego autem magnificare eos cepi: qui fortiter pro nomine domini steterunt. Tunc dixit michi angelus. Uade et annuntia populo meo qualia et quanta mirabilia domini dei uidisti. Explicit esdre .v. Incipit prologus in librum tobie.

Chromatio et Helio beatissimis episcopis Jeronimus presbyter in domino salutem. Mirari non desino exactionis uestre instantiam. Exigitis enim ut librum chaldeo sermone conscriptum ad latinum stilum traham. librum utique tobie: quem hebrei de catalogo diuinarum scripturarum secantes. his que agiografa memorant manciparunt. Feci satis desiderio uestro: non tamen meo studio. Arguunt enim nos hebreorum studia: et imputant nobis contra suum canonem latinis auribus ista transferre. Sed melius esse iudicans phariseorum displicere iudicio. et episcoporum iussionibus deseruire: institi ut potui. Et quia uicina est chaldeorum lingua sermoni hebraico utriusque lingue peritissimum loquacem repperiens. unius diei laborem arripui: et quicquid michi ille hebraicis uerbis expressit: hoc ego accito notario. sermonibus latinis exposui. Orationibus uestris obcedem huius operis compensabo: cum gratum uobis didicero me que iubere estis dignati complesse. Explicit prologus. Incipit liber tobie.

Tobias ex tribu et ciuitate nepthalim que est in superioribus galilee super naason post uiam que ducit ad occidentem in sinistro habens ciuitatem sephet. cum captus esset in diebus salmanasar regis assyriorum in captiuitate tamen positus. uiam ueritatis non deseruit ita ut omnia que habere poterat. cotidie concaptiuis fratribus qui erant ex eius genere impertiret. Cumque esset iunior omnibus in tribu neptalim: nichil tamen puerile gessit in opere. Denique cum irent omnes ad idola

et inter
tibus no
coratur

ret editionem quis simplicitate sermonis.
Hec ergo vobis et studioso cuique fecisse me
sciens non ambigo multos fore qui vel in
vidia vel supercilio malent contempnere videri
preclara quam discere et turbulento magis
rivo quam de purissimo fonte potare. Incipit

Eusebius. Alius prologus.
Jeronimus Sophronio
suo salutem dicit. Scio
quosdam putare psalterium
in quinque libros esse divi
sum, et ubicumque apud la
tinos interpretes scriptum
est fiat fiat, finis librorum
sit pro quo in hebreo legitur amen amen. Nos autem
hebreorum auctoritatem secuti et maxime
apostolorum qui semper in novo testamento
psalmorum librum nominant unum vo
lumen asserimus. Psalmos quoque omnes
eorum testamur auctorum qui ponuntur
in titulo: David scilicet Asaph et Iditum fi
liorum Chore Eman Ezraite Moysi et Salomonis
et reliquorum quos Ezras uno volumine
comprehendit. Si enim amen pro quo aquila trans
stulit fideliter in fine tantum libro
rum ponitur et non in medium aut non in exor
dio aut in calce sermonis sive sententie numquam
et salvator in evangelio loquitur amen
amen dico vobis et pauli epistole in medio verbo
per continentur. Moyses quoque et Jeremias et
ceteri in hunc modum multos habent libros
qui in mediis voluminibus suis amen frequenter
interserunt. Sed et numerus XXII hebraicorum librorum
et misterium eiusdem numeri commutabitur. Nam et
titulus ipse hebraicus sephar tallim quod in
terpretatur volumen hymnorum apostolice auc
toritati congruens non plures libros sed unum
volumen ostendit. Quia igitur nuper cum
hebreo disputans quedam pro domino sal
vatore de psalmis testimonia protulisti volens
que ille te illudere per sermones asserebat non ita
haberi in hebreo ut a te de LXX interpretibus
fin opponebatur, studiosissime postulasti ut
post aquilam et symmachum et theodotionem
novam editionem latino sermone transfer
rem. Aiebas enim te magis interpretum
varietate turbari et amore quo laberis vel trans
latione vel iudicio meo esse contentum. Unde
impulsatus a te cui et que possum negare non
possum rursum me obtrectatorum latratibus
tradidi maluique vires potius meas quam
voluntatem in amicitia querere. Certe con
fidenter dicam et multos huius operis testes
citabo. Me nichil dumtaxat scientem de he
braica veritate mutasse. Sic ubi ergo e
ditio mea a veteribus discrepat interroga

quemlibet hebreorum et liquido pervidebis
me ab emulis frustra lacerari qui
malunt videri vel supercilio malunt contempnere videri
preclara quam discere perversissimi homines.
De turbulento magis rivo quam de pu
rissimo fonte potare. Nam cum semper no
vas expetent voluptates et gule eorum
vicina maria non sufficiant, cur in
solo studio scripturarum veteri sapore con
tenti sunt. Nec hec dico quo ut precessores
meos mordeam aut quicquam de hiis arbitrer
detrahendum quorum translationem
diligentissime emendatam olim lingue no
stre hominibus dederim, sed quod aliud sit in
ecclesiis Christo credentium psalmos legere, ali
ud iudeis. Explicit prologus. Incipit liber
hymnorum vel soliloquium prophete de Christo.
Incipit psalterium gallicanum. Psalmus.

BEATUS VIR
Qui non abiit in consilio impiorum et in
via peccatorum non stetit et in cathedra pe
stilentie non sedit. Sed in lege domini vo
luntas eius et in lege eius meditabitur
die ac nocte. Et erit tamquam lignum quod
plantatum est secus decursus aquarum,
quod fructum suum dabit in tempore suo. Et
folium eius non defluet et omnia quecumque
faciet prosperabuntur. Non sic impii non
sic, sed tamquam pulvis quem proicit ventus
a facie terre. Ideo non resurgunt impii
in iudicio neque peccatores in consilio iustorum.
Quoniam novit dominus viam iustorum et iter i
mpiorum peribit. Gloria. Ad natale domini. Psalmus.
Quare fremuerunt gentes et populi i
meditati sunt inania. Astiterunt
reges terre et principes convenerunt
in unum adversus dominum et adversus Dirum xpm ei
pamus vincula eorum et proiciamus
a nobis iugum ipsorum. Qui habitat
in celis irridebit eos et dominus subsannabit eos.
Tunc loquetur ad eos in ira sua et in fu

Ysaias in iherusalem nobili genere natus est. ubique prophetavit. et sub manasse rege sectus in duas partes occubuit. Sepultus est autem sub quercu rogel iuxta transitum aquarum quas olim ezechias rex tradidit obstruens aggere. Explicit prologus. Incipit ysaias propheta. ISAIAS

Visio ysaie filii amos quam vidit super iudam et iherusalem in diebus ozie. ioathan. achaz. et ezechie regum iuda. Audite celi et auribus percipe terra: quoniam dominus locutus est. Filios enutrivi et exaltavi: ipsi autem spreverunt me. Cognovit bos possessorem suum et asinus presepe domini sui. israel autem non cognovit me. et populus meus non intellexit. Ve genti peccatrici. populo gravi iniquitate: semini nequam. filiis sceleratis. Dereliquerunt dominum blasphemaverunt sanctum israel. abalienati sunt retrorsum. Super quo percutiam vos ultra addentes prevaricationem? Omne caput languidum et omne cor merens: a planta pedis usque ad verticem: non est in eo sanitas. Vulnus et livor et plaga tumens. non est circumligata. nec curata medicamine. neque fota oleo. Terra vestra deserta. civitates vestre succense igni. Regionem vestram coram vobis alieni devorant: et desolabitur sicut in vastitate hostili. Et derelinquetur filia syon ut umbraculum in vinea. et sicut tugurium in cucumerario. sicut civitas que vastatur. Et nisi dominus exercituum reliquisset nobis semen. quasi sodoma fuissemus. et quasi gomorra similes essemus. Audite verbum domini principes sodomorum. percipite auribus legem dei nostri populus gomorre. Quo michi multitudinem victimarum vestrarum. dicit dominus. plenus sum. Holocausta arietum et adipem pinguium: et sanguinem vitulorum et agnorum et hircorum nolui. Cum veneritis ante conspectum meum. quis quesivit hec de manibus vestris ut ambularetis in atriis meis? Ne afferatis ultra sacrificium frustra: incensum abhominatio est michi. Neomenias

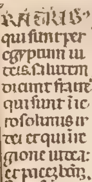
mias. et sabbatum et festivitates alias non feram: iniqui sunt cetus vestri. Kalendas vestras et sollempnitates vestras odivit anima mea. facta sunt michi molesta. laboravi sustinens. Et cum extenderitis manus vestras. avertam oculos meos a vobis. et cum multiplicaveritis orationem non exaudiam. Manus enim vestre sanguine plene sunt. Lavamini mundi estote. auferte malum cogitationum vestrarum ab oculis meis. Quiescite agere perverse. discite bene facere. Querite iudicium. subvenite oppresso. iudicate pupillo. defendite viduam. et venite et arguite me dicit dominus. Si fuerint peccata vestra ut coccinum. quasi nix dealbabuntur. Et si fuerint rubra quasi vermiculus. velut lana alba erunt. Si volueritis et audieritis me: bona terre comedetis. Quod si nolueritis. et me provocaveritis ad iracundiam: gladius devorabit vos: quia os domini locutum est. Quomodo facta est meretrix civitas fidelis: plena iudicio? Iusticia habitavit in ea: nunc autem homicide. Argentum tuum versum est in scoriam: vinum tuum mixtum est aqua. principes tui infideles et socii furum. Omnes diligunt munera: sequuntur retributiones. Pupillo non iudicant. et causa vidue non ingreditur ad eos. Propter hoc ait dominus exercituum fortis israel. Heu consolabor super hostibus meis: et vindicabor de inimicis meis. et convertam manum meam ad te. et excoquam ad purum scoriam tuam: et auferam omne stagnum tuum. Et restituam iudices tuos ut fuerunt prius. et consiliarios tuos sicut antiquitus. Post hec vocaberis civitas iusti. urbs fidelis. Syon in iudicio redimetur: et reducent eam in iusticiam. Et conteret scelestos et peccatores simul: et qui dereliquerunt dominum consumentur. Confundentur enim ab ydolis quibus sacrificaverunt. Et erubescetis super hortis quos elegeratis. cum fueritis velut quercus defluentibus foliis: et velut hortus absque aqua. Et erit fortitudo vestra ut favilla stuppe. et opus vestrum quasi scintilla: et succendetur utrumque simul. et non erit qui extinguat. II

Verbum quod vidit ysaias filius amos. super iudam et iherusalem. Et erit in novissimis diebus preparatus mons domus domini in vertice montium. et elevabitur super colles et fluent ad eum omnes gentes: et ibunt populi multi. et dicent. Venite ascendamus

[illegible]

uestrarum: et non fuit in uobis qui re
uerteretur ad me dicit dominus. Ponite corda
uestra ex die ista et in futurum die uice
sima et quarta noni mensis. a die qua
fundamenta iacta sunt templi domini.
ponite super cor uestrum. Numquid iam
semen in germine est: et adhuc uinea et
ficus et malogranatum et lignum oliue
non floruit? Ex die ista benedicam.
Et factum est uerbum domini secundo
ad aggeum in uicesima et qua
rta mensis. dicens. Loquere ad zoro
babel ducem iuda dicens. Ego mouebo
celum pariter et terram. et subuertam so
lium regnorum. Et conteram fortitu
dinem regni gentium. et subuertam qua
drigam et ascensorem eius: et descendent
equi et ascensores eorum uir in gladio
fratris sui. In die illa dicit dominus exercitu
um assumam te zorobabel fili salathiel ser
ue meus dicit dominus: et ponam te qua
si signaculum. quia te elegi dicit dominus
exercituum. Explicit aggeus propheta. Incipit
prephatio sancti jeronimi presbiteri in zacharia
Secundo anno darii regis medorum ag
geum et zachariam prophetasse lectiones eo
rum te declarat. Sed
hac de causa aggeus
zacharie in ordine pro
phetarum prelatus uidetur: quia eum duobus
mensibus ut predictorum lectiones osten
dunt in prophetiam precessisse inuenit,
et ad restaurationem etiam templi precepto
dei populum animasse ex ras refert dicens:
In secundo anno darii regis persarum aggeus
et zacharia filius addo, prophetauerunt su
per iudeos qui erant in iudea et in ihrlm in
nomine domini. Tunc surrexerunt zoro
babel filius salathiel. et iosue filius iose
dech et principes eius et inchoauerunt edi
ficare domum dei que est in ihrlm. Quibus
etiam adhesissent prophete exortantes,
sua adiuuerunt eos. Nam et populum israel
ab abhominatione priorum delicto
rum per suam commonitionem, iste propheta ex
piens reuocare: uerbis breui lectione com
prehensis usus est. Uidi nocte: et ecce uir
ascendebat super equum rufum et cetera.
Uidit propheta unum equo rufo seden
tem: et stantem in medio mirteti uerbo
sicuius uisionis: hec solutio est. Licet a
scendens equum rufum. licet angelus
intelligatur: tamen quia predicti colo
ris equum conscendere uisus est. ut dicerat

sanguinis in eam gentem significat of
ferendam. que populum israel in cap
tiuitatem redegerat. Stante uero in me
dio mirteti umbrantis quod dixit: letam
populo aff uturam prosperitatis significatio
nem uoluit designare. Eius ligni moy
ses in leuitico cum faceret mentionem: ait.
Accipietis die prima fructus ligni spe
ciosi: ut letam populi prebere demonstraret
ligni speciosi umbraculum demonstret.
Sed hanc uisionem que liberationem populi et
uindictam de aduersariis futuram de
monstrat. ob hoc noctu propheta se uidisse
memorant: quia populum israel in prima li
beratione de terra egypti noctu discessis
se constabat. Cuius exempli presens po
pulus aliquam partem in se iterare uide
batur. liberatio enim eidem ac reditus
captiuitatis de terra chaldeorum prop
ter preces prophete est reuelata. Explicit prephatio.
Zacharias Incipit argumentum
nas memor domini
sui. multa in prophetia ibi; ple-
uestitum uestibus sordi
dis. et lapidem oculorum
septem. candelabrumque
aureum cum totidem
lucernis quot oculis. duas quoque oliuas
a sinistris lampadis cernit et dextris:
ut post equos nigros, uarios albos et rufos, spi
ris quadrigas. et ephraim et equum
de ihrlm pauperem regem uaticina
tur. et predicere sedentem super pullum
filium subiugalis. Explicit argumentum.
Incipit zacharias p
in mense octauo. I propheta.
In anno secundo darii: fac
tum est uerbum domini ad
zachariam filium barachie.
filium addo, prophetam dicens:
Iratus est dominus super patres
uestros iracundia magna.
Et dices ad eos: Hec dicit
dominus deus exercituum. Con
uertimini ad me dicit dominus ex
ercituum: et conuertar ad uos:
Hec dicit dominus exercituum.
Ne sitis sicut patres uestri,
ad quos clamabant prophete
priores dicentes: Hec di
cit dominus exercituum. Con
uertimini de uiis uestris
malis. et cogitationibus
uestris pessimis: et non au
dierunt neque attenderunt ad me dicit do
minus. Patres uestri ubi sunt et prophete:



FRATRIBUS
qui sunt per
egyptum iu
deis salutem
dicunt fratres
qui sunt in ie
rosolimis iu
dei et qui in re
gione iudee:
et pacem bonam.
Benefaciat
uobis deus et meminerit testa
menti sui quod ad abraham et ysaac
et iacob locutus est fidelium su
orum fidelium: et det uobis cor o
mnibus ut colatis eum et faciatis
eius uoluntatem corde magno
et animo uolenti. Adaperiat
cor uestrum in lege sua et in pre
ceptis suis: et faciat pacem. Et
exaudiat orationes uestras et re
concilietur uobis: nec uos deserat
in tempore malo. Et nunc hic
sumus orantes pro uobis. Regnan
te demetrio anno centesimo se
xagesimo nono. nos iudei scripsimus uobis
in tribulatione et impetu qui superuenit
nobis in istis annis. Ex quo recessit iason
a sancta terra et a regno portam succenderunt:
et effuderunt sanguinem innocentem. Et
orauimus ad dominum: et exauditi sumus.
et obtulimus sacrificium et similaginem.
et accendimus lucernas et proposuimus panes.
Et nunc frequentate dies scenophegie men
sis casleu. Anno centesimo octogesimo
octauo populus qui est ierosolimis et in
iudea senatusque et iudas: aristobolo ma
gistro ptolomei qui est de genere christorum regis
sacerdotum. et his qui in egypto sunt iudeis
salutem et sanitatem. De magnis periculis
a deo liberati magnifice gratias agimus
ipsi ut pote qui aduersus talem regem di
micauimus. Ipse enim ebullire fecit de perside
eos qui pugnauerunt contra locum sanctum
et ciuitatem. Nam cum in perside esset dux
ipse et cum ipso inmensus exercitus: cecidit in
templo nanee: consilio deceptus sacerdotis
nanee. Etenim cum ea habitaturus uenit ad
locum antiochus et amici eius: ut acciperet
pecunias multas dotis nomine. Cumque
proposuissent eas sacerdotes nanee: et ip
se cum paucis ingressus esset intra ambitum
fani: clauserunt templum cum intrasset antio
chus. Apertoque occulto aditu templi: mit
tentes lapides percusserunt ducem et qui cum eo
erant: et diuiserunt membratim: et capitibus
amputatis foras proiecerunt. Per omnia
benedictus deus: qui tradidit impios.
Facturi igitur quinta et uicesima mensis
casleu purificationem templi: necessarium du
ximus significare uobis: ut et uos quoque
agatis diem scenophegie et diem ignis
qui datus est quando neemias edificato tem
plo et altari obtulit sacrificia. Nam cum
in persidem ducerentur patres nostri: sacerdotes
qui tunc cultores dei erant acceptum i
gnem de altari occulte absconderunt in ual
le ubi erat puteus altus et siccus: et in eo
contutati sunt eum: ita ut omnibus ignotus es
set locus. Cum autem preterissent autem multi
anni placuit deo ut mitteretur neemias
a rege persidis. et nepotes sacerdotum illo
rum qui absconderant misit ad requiren
dum ignem. Et sicut narrauerunt nobis
non inuenerunt ignem: sed aquam crassam.
Et iussit eos haurire et afferri sibi. Et sacri
ficia que imposita erant iussit sacerdos ne
emias aspergi aqua ipsa: et ligna et que e
rant superposita. Utque hoc factum est et tem
pus affuit quo sol refulsit qui prius erat in
nubilo: accensus est ignis magnus ita ut
omnes mirarentur. Orationem autem faciebant
omnes sacerdotes dum consumaretur sacrifi
cium: ionatha inchoante. ceteris autem
respondentibus. Et neemie erat oratio hunc
habens modum. Domine domine deus omnium creator
terribilis et fortis. iustus et misericors. qui
solus es bonus rex. solus prestans. solus
iustus et omnipotens et eternus. qui li
beras israel de omni malo. qui fecisti patres
electos et sanctificasti eos. accipe sacrifi
cium pro uniuerso populo tuo israel. et cu
stodi partem tuam et sanctifica. Congrega
dispersionem nostram: libera eos qui seruiunt
gentibus. Contemptos et abhominatos re
spice: ut sciant gentes quia tu es deus noster.
Affige opprimentes nos: et contumeliam
facientes in superbia. Constitue populum
tuum in loco sancto tuo: sicut dixit moy
ses. Sacerdotes autem psallebant ymnos
usque quo consumptum esset sacrificium. Cum
autem consumptum fuisset sacrificium: ex re
siduo aqua neemias iussit lapides ma
iores perfundi. Quod ut factum est: flamma
ex eis accensa est: sed ex lumine quod refulsit
ab altari consumpta est. Ut uero ma
nifestata est res: renuntiatum est regi persa
rum quod in loco in quo ignem absconderant hi
qui translati fuerant sacerdotes aqua ap
paruit: de qua neemias et qui cum eo erant
purificauerunt sacrificia. Considerans
autem rex et rem diligenter examinans:



dnm xpm. cui e gloria in scla sclorum amen.
Voluntatis mee quidem e uenire tecq;
attentius deprecor uos pro me orare. ut ci
to desiderium meum impleatur ueniendi ad
uos. Rogo autem uos fratres: ut supportetis
uerbum solatii. Et enim p paucis scripsi uo
bis. Cognoscite fratrem nostrum timo
theum dimissum: cum quo si celerius
uenerit uidebo uos. Salutate oes prepo
sitos uestros: et oes scos. Salutant uos de
italia. Gratia cum omnibus uob amen.
Explicit epla ad hebreos. Incipit prefatio
super actus aplorum. rubrica.

Lucas natione syrus. cu
ius laus in euangelio
canitur apud antiochi
am medicine artis eg
gius et aplorum xpi disci
pulus. postea usq; ad con
fessionem paulum se
cutus apostolum. sine crimine uirgi
nitate permanens dno maluit inservire.
Qui octogita et quatuor agens etatis
annos in bithinia iam de seculo nosciti
emigrasse. Hic igitur diuino stimulatus
imperio. postea quam in achaie partibus
euangelium scribens grecis fidelibus in
carnationem domini fideli narratione
ostendit. eundemq; ex stirpe dauid atq;
origine descendisse mostrauit. et non
immerito scribendorum aplorum actuum
potestas in ministerio datur. ut deo in de
um pleno. et filio perditionis extincto o
ratione ab aplis facta. sorte dni electio
nis numerus cōpleretur. sicq; paulus
cōsumationem apostolicis actibus daret.
quem diu contra stimulum calcitrantem
dominus elegisset. Quod legentibus ac req
rentibus deum breui uolui sermone osten
dere. quam prolixe aliquo fastidienti
bus prodesse. sciens
quia operantem
agricolam oporteret de suis fructibus edere. Que ita
diuina subsecuta e gratia. ut non solum cor
poribus sed etiam animabus proficeret eius medicina.

Actus apostolorum nudam quidem sonare uidentur hystoriam et nascentis ecclie infantiam texere. sed si nouimus scriptorem eorum lucam medicum esse cuius laus est in euangelio. animaduertemus pariter omnia uerba illius anime languentis esse medicamina. Explicit prologus. Incipit liber actuum apostolorum. Rubrica.

Primum quidem sermonem feci de omnibus o theophile que cepit ihs facere et do cere usq; in diem qua pre cipiens apo stolis p spm sanctum quos
elegit assumptus est. Quibus et
prebuit se ipsum uiuum post
passionem suam in multis ar
gumentis. p dies quadraginta
apparens eis. et loquens de regno
dei. Et conuescens precepit eis
ab ihrlimis ne discederent. sed
expectarent promissionem patris
quam audistis inquit p os me
um. Quia iohannes quidem bap
tizauit aqua: uos autem baptiza
bimini spiritu sco non post multos
hos dies. Igitur qui conuenerant.
interrogabant eum dicentes.
Domine. si in tpe hoc restitues
regnum isrl. Dixit autem eis.
Non est uestrum nosse tpa uel mom
ta que pater posuit in sua potestate. sed
accipietis uirtutem superuenientis sps
sci in uos et eritis michi testes in ihrlm
et in omni iudea et samaria: et usq; ad ul
timum terre. Et cum hec dixisset. uidentib
illis eleuatus e et nubes suscepit eum ab
oculis eorum. Cumq; intuerentur in
celum euntem illum: ecce duo uiri asti
terunt iuxta illos in uestibus albis. qui et
dixerunt. Viri galilei: quid statis a
spicientes in celum. Hic ihs qui assump
tus e a uob in celum. sic ueniet quemad
modum uidistis eum euntem in celum. Tunc
reuersi sunt ihrlm a monte qui uocatur
oliueti. qui e iuxta ihrlm sabbati habens
iter. Et cum introissent in cenaculum.
ascenderunt ubi manebant petrus et
iohs. iacobus et andreas. phylipp et
thomas. bartholomeus. et matheus. ia
cobus alphei. et symon zelotes: et iudas
iacobi. Hi omnes erant pseuerantes u
nanimiter in oratione cum mulierib
et maria matre ihu et fratrib ei. In diebus
illis exurgens petrus in medio fratrum
dixit. Erat autem turba hoium simul
fere centum uiginti. Viri fratres opor
tet impleri scripturam quam predixit sps
scs p os dauid de iuda. qui fuit dux eor

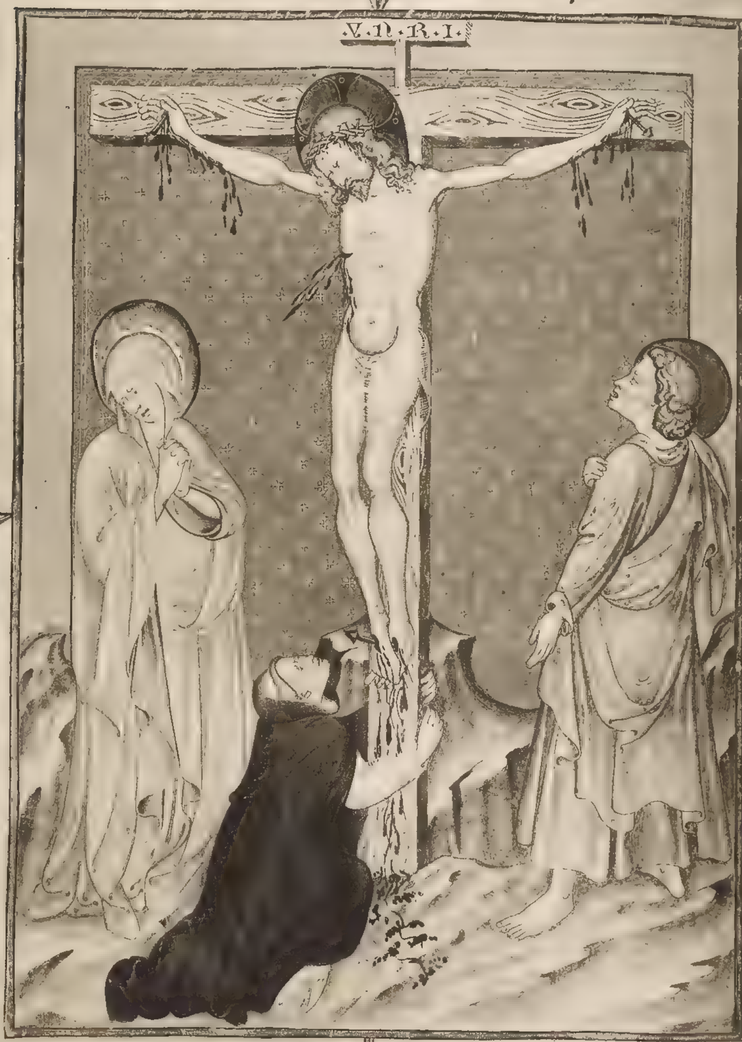
que nascitur inter campos et siluas in cecila ciuitate. canaria hominibus. non capris:. Lanatis idest ad nium saporem. nam capris dulces sunt. Mitia idest matura qua non remordent cum mordentur. Castanea idest mala. antiquiore sunt molles idest matura. Et pressi idest caseum lac unum carnalli aut culmina fumant idest ad vesperum ad cenam preparandum maiores idest duplicantur teguntur umbre nox imminet.

Formosum pastor coridon ardebat alexim.
Delicias dn̄i · nec quid speraret habebat;
Tantum inter densas umbrosa cacumina fagos.
Assidue veniebat · ibi hec incondita solus
Montibus et siluis studio iactabat inani;

O crudelis alexi nichil mea carmina curas ·
Nil nostri miserere · mori me denique coges;
Nunc etiam pecudes umbras & frigora captant.



Cur non mopse. boni quoniã conuenim9 ãbo;
Tu calamos inflare leues. ego dicẽ ũsus
Hic corulis mixtas inter consedimus ulmos.
Mop Tu maior. tibi me est equum parere menalca
Siue sub incertas zephiris motãtib; umbras
Siue antro potius succedim9. aspice ut antrũ
Siluestris raris sparsit labrusca racemis;
Men Montib; in nr̃is solus tibi certat amintas.
Mop Quid si idem certet phebum superare canendo.
Me Incipe mopse prior si quos aut phillidis ignes.
Aut alconis habes laudes. aut iurgia codri;
Incipe pascentes seruabit tytirus edos;
Mop Immo hec in uiridi que nup cortice fagi



IHS



FACTURUS NE SIM OPERE PRECIVM SI A PRIMORDIO URBIS RES POPULI ROMANI PERSCRIPSERIM NEC SATIS SCIO.

nec si sciam dicere ausim. Quippe qui ue
terem tum uulgatam esse rem uideam: dum
noui semper scriptores aut in rebus certius
aliquid allaturos se aut scribendi arte rudem
uetustatem superaturos credunt. Utcumque erit
iuuabit tamen rerum gestarum memorie principis
terrarum populi pro uirili parte me ipsum consu
luisse. ut si in tanta scriptorum turba mea
fama in obscuro sit. nobilitate ac magni
tudine eorum qui nomini officient meo
me consoler. Res est preterea et immensi

operis. ut que supra septingentesimum annum
repetatur. et que ab exiguis profecta initiis
eo creuerit ut iam magnitudine laboret
sua: Et legentium plerisque haud dubito
quin prime origines proximaque originibus
minus prebiture uoluptatis sint festinantibus
ad hec noua. quibus iam pridem preualentis
populi uires se ipse conficiunt. Ego contra hoc
quoque laboris premium petam ut me a conspec
tu malorum. que nostra tot per annos uidit etas
tantisper certe. dum prisca illa tota mente
repeto. auertam omnis expers cure que scribentis
animum etsi non flectere a uero sollicitum tamen
efficere possit. Que ante conditam condendamue
urbem poeticis magis decora fabulis quam
incorruptis rerum gestarum monumentis tra
duntur ea nec affirmare nec refellere in
animo est. Datur hec uenia antiquitati. ut mi
scendo humana diuinis primordia urbium
augustiora faciat. Et si cui populo licere opor
tet consecrare origines suas. et ad deos re
ferre auctores: ea belli est gloria populo romano
ut cum suum conditorisque sui parentem martem
potissimum ferat. tam et hoc gentes huma
ne patiantur equo animo quam imperium patiuntur.
Sed hec et his similia ut cumque animaduersa aut
existimata erunt. haud in magno equidem
ponam discrimine. Ad illa mihi pro se quisque
acriter intendat animum. que uita. qui mores
fuerint per quos uiros. quibusque artibus domi
militieque et partum et auctum imperium sit: Labe
te deinde paulatim disciplina uelut desi
dentes primo mores sequatur animo. deinde
ut magis magisque lapsi sint tum ire ceperint pre
cipites. donec ad hec tempora. quibus nec uitia
nostra nec remedia pati possumus peruentum
est. hoc est illud precipue in cognitione
rerum salubre ac frugiferum. omnis te exem
pli documenta in illustri posita monimento
intueri. Inde tibi tueque rei publice quod imitere
capias. inde fedum inceptu. fedum exi
tum quod uites. Ceterum aut me amor su
scepti negocii fallit aut nulla umquam res publica nec
maior nec sanctior. nec bonis exemplis ditior
fuit. nec in quam ciuitatem tam sere auaritia lu
xuriaque inmigrauerit. nec ubi tantus ac
tam diu paupertati ac parsimonie honos fue
rit. Adeo quanto rerum minus tanto minus
cupiditatis erat. Nuper diuitie auaritiam
et abundantes uoluptates desiderium per luxum
atque libidinem pereundi perdendique omnia
inuexere. Sed querelle, ne tum quidem grate
future cum forsitan necessarie erunt ab initio
certe tante ordiende rei absint. Cum bonis

[illegible] Comentario sopra l'istoria di Gaio Julio Cesare Imperatore [illegible] o continuo Consolo et perpetuo dittatore delle battaglie di Gallia dalui proprio descripte tradutto di latino in uulgare al Serenissimo et [illegible] Signore Filippo Maria duca di Mi[illegible] [illegible] Signore.

MOLTI SONO GIA STATI SERENIS[illegible] Principe li quali o per poca notitia [illegible] [illegible]nque o per diffetto de [illegible] [illegible]o che questi libri [illegible] et ad [illegible] gate alla uostra Excellen[illegible] non da Caio [illegible] Cesare ma daleuno altro [illegible] nome descripti fussero: donde e proceduto [illegible] nimo errore che aleuni dessi questi libri a Suetonio tranquillo aleuni a [illegible] hano [illegible] li quali serebeno di essere piu tosto excu[illegible] dami cha represi se la ignorantia excusatione alcuna meritar potesse. Ma considerato che la ueritate in ongni luocho e da essere lodata, e preponuta allamicitia e che debito che gli operatione degli notabili huomini alla gloria sua referite sieno harano patientia quegli deglhistorie non bene eruditi sintenderano el proprio uero alla uostra excellentia dami esser descripto, poi che loro non piu di me furono presenti a quegli tempi, ma tutto nella fede e la auctoritate di notabili auctori referito sia. Pertanto non si maraueglhano li ditti libri esser [illegible] quale [illegible] se di queste ha lassiato memoria [illegible] fat[illegible] non sapendo lettera [illegible] li famosi imperatori e illustri Capitany passati ritrouerano tutti quegli excepto puochi non solomente in littere latine [illegible] anchora essere stati dotti et eruditi el nome delli quali perche sarebbe longo a recitar e superuacuo alla uostra excellentia [illegible] presenti [illegible] dando non [illegible] julio Cesare [illegible] Ottauio Tiberio Germanico Galicula Claudio et Nerone tutti duna prosapia descenduti equalmente essere stati litterati, e molte testimoniantie delerudicione sua alla posterita te hauer lassate. Ma per ritornare a Cesare primo Imperatore dechi al presente e sommamente a ricordare el nome e la gloria, essendo lui dali Romani elletto perche la prouincia di gallia ordinasse che da nui la Francia sappella: et data quella ordinatione in cinque anni, poi cofir-



ACTVRVS NE OPERE PRE
tium sim si a primordio vrbis res po. Ro. perscripserim
nec satis scio nec si sciam dicere ausim quippe qui tum ue
terem tum uulgatam esse rem uideam dum noui semper
scriptores aut in reb: certius aliquid allaturos se aut scriben
di arte rudem uetustatem superaturos se credunt. Vtcunq;
erit iuuabit tamen rerum gestarum memorie principis terrarum populi pro ui
rili parte me ipm consuluisse. Et si in tanta scriptorum turba mea fama in ob
scuro sit nobilitate ac magnitudine eorum qui nomini officient meo me consoler.
Res est preterea et immensi operis ut que supra septingentesimum repetatur
annum & que ab exiguis profecta initiis eo creuerit ut iam magnitudine
laboret sua. Et legentium plerisq; haud dubito quin prime origines proximaq;
originibus minus prebitura uoluptatis sint festinantibus iampridem ad hec noua
quibus iampridem preualentis populi uires se ipse conficiunt. Ego contra hoc quoq;
laboris premium petam ut me a conspectu malorum que nra tot per annos ui
dit etas tantisper certe dum prisca illa tota mente repeto auertam omnis expers
cure que scribentis animum etsi non flectere a uero sollicitum tamen efficere
possit. Que ante conditam condendam ue urbem poeticis magis decora fabulis
q incorruptis rerum gestarum monumentis traduntur ea nec affirmare nec re
fellere in animo est. Datur hec uenia antiquitati ut miscendo humana diuinis
primordia vrbium augustiora faciat & si cui populo licere oportet consecrare
origines suas & ad deos referre auctores: ea belli gloria est Po. Ro. ut cum
suum conditorisq; sui parentem Martem potissimum ferant tam & hec gen
tes patiantur equo animo q imperium patiuntur. Sed hec et his similia utcunq;
animaduersa aut existimata erunt haud in magno equidem ponam discri
mine. Ad illa mihi pro se quisq; acriter intendat animum que uita q mores
fuerint per quos uiros quibusq; artib: domi militieq; & partum & auctum
imperium sit. labente deinde paulatim disciplina uelut dissidentis primo mo
res sequatur animo deinde ut magis magisq; lapsi sint tum ire coeperint pre
cipites donec ad hec tempora quibus nec uitia nra nec remedia pati possumus
peruentum est. Hoc illud est precipue in cognitione re[rum] salubre ac frugi
fe[rum] omnis exempli documenta in illustri posita monumento intueri inde
tibi tueq; rei p. quod imitere capias inde foedum inceptu foedu exitu
qd uites. Ceterum aut me amor negotii suscepti fallit aut nulla unq. R p

per douer la brigata fe stanza fos[se] ... ragio nare rallegrare con alcuna nouella da ridere col consentimento degli altri liberamente la gratia gli fece et de sedere leuatasi uerso un riuo dacqua chiarissima ilquale duna montagnetta discendeua in una ualle ombrosa e da molti albori fra uiue pietre e uerdi herbette con lento passo senandorono. Quiui scalze e colle braccia nude per lacqua andando cominciarono a prendere uarij diletti fra se medesime. Et appressandosi lora della cena uerso il palagio tornatesi con diletto cenarono. Dopo laqual cena facti uenir glistrumenti comando la reina che una danza fosse presa et quella menandola Lauretta emilia cantasse una canzone daleuto di dyoneo aiutata. Per loqual comandamento Lauretta prestamente prese una danza et quella meno cantando emilia la seguente canzone amorosamente.

Io son si uaga della mia bellezza che daltro amor giamai non curero ne credo auer uaghezza.

Io ueggio in quella ognora chio mi specchio: quel ben che fa contento lontellecto Ne accidente nuouo o pensier uecchio: mi puo priuar di si caro dilecto. Quale altro dunque piaceuole ogepto: potrei ueder giamai che mi mettesse in chuor nuoua uaghezza.

Non fugge questo ben qualor disio di rimirarle in mia consolatione. Anzi si fa incontro al piacer mio: tanto soaue a sentir che sermone. Dir nol poria ne prendere intentione: dalcun mortal giamai: che non ardesse di cotal uaghezza.

Et io che ciascuna hora piu maccendo: quanto piu fisi tengo gliocchi in esso. Tutta mi dono allui tutta mi rendo guastando gia di cio chelmha promesso. Et maggior gioia spero piu dapresso si facta che giamai simil non si senti qui da uaghezza.

Questa ballata finita allaquale tutti lietamente auean risposto ancor che alcun molto alle parole di quella pensar facesse dopo alcune altre carolette facte essendo gia una particella della brieue notte passata piacque alla reina di dar fine alla prima giornata e facti torchi accendere comando che ciascuno in fino alla seguente mattina sandasse a riposare perche ciascuno alla sua camera tornato si cosi fece:

Finisce la prima giornata del decameron et incomincia la seconda nella quale sotto al reggimento di Phylomena si ragiona di chi da diuerse cose infestato sia oltre alla sua sperança riuscito a lieto fine. Rubrica:



Gia per tutto aueua il sol recato colla sua luce il nuouo giorno e gliucelli su per li uerdi rami cantando piaceuoli uersi ne dauano agliorecchi testimoniança quando parimente tutte le donne e i tre giouani leuatisi ne giardini sene entrarono e le rugiadose herbe con lento passo scalpitando duna parte i una altra belle ghirlande faccendosi per lungo spatio diportando sandarono. Et si come il trapassato giorno auean facto cosi fecero il presente per lo fresco auendo mangiato dopo alcun ballo sandarono a riposare. Et da quello appresso la nona leuatisi come alla loro reina piacque nel fresco pratello uenuti a lei dintorno si posero a sedere. Ella la quale era formosa e di piaceuole aspecto molto della sua ghirlanda dello aloro coronata alquanto stata e tutta la sua compagnia riguardata nel uiso a neyphile comando che alle future nouelle co una delle sue desse principio La quale sença alcuna scusa fare cosi lieta comincio a parlare.

Martellino infignendosi attratto sopra santo arrigo fa uista di guerire. et conosciuto il suo inganno e battuto e poi preso in pericol uenuto dessere impiccato per la gola. ultimamente scampa: Rubrica:



Spesse uolte carissime donne gia auuenne che chi altrui se di beffare ingegnato e massimamente quelle cose che sono da reuerire ... se solo ritrouato. Il che acciò ... al comandamento della

Comincia illibro chiamato decameron
Cognominato prencipe galeotto nelqua
le sicontengono Cento nouelle in dieci
di decte da septe donne et da tre giouani
huomini :— Prohemio :—



Vmana è
cosa e la
uere com
passione
ad gliaf
flicti et
come che
ad ciascheduna per
sona stia
bene ad
coloro maximamente nechiesto liquali è
gia anno di conforto mestieri auto et ano
lo trouato in alcuno. fra gliquali se alcu
no mai nebbe bisogno o glifu caro o
gia ne riceuette piacere. io sono uno dique
gli percio che dala mia prima giouaneçça
insino ad questo tempo oltre amodo essen
do stato acceso da altissimo et nobile amo
re forse piu assai chella mia bassa condi
tione non parrebbe narrandolo io sirichie
desse quantunque appo coloro che discre
ti erano. et alla cui noticia peruenne io ne
fossi lodato et da molto piu reputato non
dimeno mi fu egli di grandissima faticha è
ad sofferire. Certo non per crudelta de
la donna amata ma per soperchio amo
re nella mente concepto da poco regolato
appetito ilqualle percio camino conuene
uole termine mi lascia contento stare piu
di noia che bisognio non mera spesse uolte
sentire mi faceuan. Nella qual noia è
tanto refriggerio mi porsono ipiaceuoli
ragionamenti dalcuno amico et le sue
laudeuoli consolationi chelo porto fortis
sima oppinione per quello essere adue
nuto che non sia morto. Ma si come
ad colui piacque ilqualle essendo egli ifi
nito diede per leggie incomutabile ad
tutte le cosse mondane auere fine. Il mio
amore oltre aognialtro feruentemente et è
ilquale niuna força diproponimento o
di consiglio o diuergognia euidente o
pericolo che seguire nepotesse auea potuto
ne rompere ne piegare per se medesimo in
processo di tempo si diminui in guisa che so
lo dise nella mente ma al presente. lasciato
quel piacere chè usato di porgere ad chi trop
po non si mette ne suoi piu chupi pelaghi è
nauicando perche doue faticoso essere solea
ogni affanno togliendo uia delecteuole isen
to essere rimaso ma quantunque cessata è
sia la pena non percio è la memoria fuggi
ta debenificii gia riceuuti datimi da coloro di
quali per beniuolença da coloro ad me por
tata. Erano graui le mie fatiche ne passera
mai si conmo credo se non per morte. Et pero
chella gratitudine secondo chelo credo fralal
tre uirtu e sommamente da comendare e ilcon
trario da biasimare per non parere ingrato
o meco stesso proposto diuolere inquel poco
che pme sipuo in cambio diclo chio riceuetti
ora che libero dire mi posso et se non ad coloro
che me atarono alliquali peradventura p lo
loro senno o p la loro buona uentura non be
sogni ad quegli almeno aquali fa luogo al
cuno alleggiamento prestare. Et quantun
que il mio sostenimento o conforto che uo
gliamo dire possa essere et sia abisognosi assai
poco. Non dimeno parmi quello douersi piu
tosto porgere doue ilbisognio apparisce magio
re. siche perche piu utilita uifara essi ancora p
che piu uisia caro auuto. Et chi negherà que
sto quantunque egli sisia non molto piu alle
uaghe donne che ad gliuomini conuenirsi do
nare. Et se dentro adilicati pecti temendo et
uergognando tenghono lamorose fiame na
scose lequali quanto piu di força ano chelle
palesi coloro ilsanno che lano prouato et pro
uano. Et oltre adcio ristrecte da uoleri da
piaceri da comandamenti de padri delle ma
dri de fratelli et de mariti in picciol tempo nel
loro circhuito delle loro camere racchiuse di
morano et quasi otiose sedendosi uolendo
et non uolendo in una medesima hora seco ri
uolgono diuersi pensieri. liquali non e pos
sibile che sempre steano allegri. Esse per i
quello mossa da focoso disio alcuna malinco
nia sopraniene nelle loro menti inquelle
conuiene che con graue noia si dimori se da
nuoui ragionamenti non è rimossa sança
chelle sono molto meno forti che gliuomini è
ad sostenere. ilche degli inamorati huomini
non adutene si come noi possiamo apertamē
te uedere essi se alcuna malinconia o grauèçça



Giornata . VIII .



Ia nella sõmita de piu alti apparivano i raggi della seguente luce & ogni ombra partitasi manifestamente le cose si conoscevano quando la reina levatasi cõ la sua compagnia primieramente alquãto su per le rugiadose herbette andarono. et poi in sula meza terza una chiesetta lor vicina visitata in quella il divino oficio ascoltarono & a casa tornatisene poi che cõ letitia & cõ festa ebber mangiato cantarono & danzarono alquanto & appresso licentiati dalla reina chi volle andare a riposarsi pote. Ma avendo il sole gia passato il cerchio di meriggio come alla reina piacque al novellare usato tutti appresso la bella fontana a seder posti p cõmandamento della reina cosi neyphile cõminciò :

Gulfardo prende da guasparruolo denari in prestanza & cõ la moglie di lui accordato di dover giacere cõ lei per quegli sigliele da & poi in presenza di lei a guasparruolo dice che a lei gli diede & ella dice che e il vero



E cosi a disposto idio che io debbia alla presente giornata cõ la mia novella dar cominciamẽto & el mi piace. Et percio amorose donne cõ cio sia cosa che molto si sia detto delle beffe facte dalle donne agli huomini. una factane da uno huomo ad una donna mi piace di raccontarne. Non gia p che io intenda in quella di biasimare cio che luomo fece o di dire che alla donna nõ fossi bene investito. anzi per cõmendare luomo & biasimar la donna & per mostrare che anche gli huomini sanno beffare chi crede loro come essi da cui egli credono son beffati. Avegna che chi volesse piu propriamente parlare quel che io diro detto. nõ si direbbe beffa anzi si dovrebbe merito / perche cõ cio sia cosa che debba essere honestissima & la sua castita come la sua vita guardare / ne per alcuna cagione a contaminarla condurersi. & questo nõ possendosi cosi a pieno tuttavia come si converrebbe per la fragilita nostra. affermo colei esser degna del fuoco / laquale accio p prezo si conduce: dove chi p amore conoscendo le sue forze grandissime p iuste da giudice nõ troppo rigido i merita perdono come pochi di son passati ne mostro phylostrato esser stato i madonna filippa observato in prato. Fu adunque gia in melano un tedesco al soldo il cui nome fu gulfardo pro della persona & assai leale a coloro ne cui servigi si mettea il che rade volte de tedeschi suole advenire. Et perche egli era nelle prestanze di denari che facte gli erano le alissimo renditore. assai mercatanti avrebbe trovati che p picciola utile ogni quantita di denari gli avrebber prestata. Pose costui in melano dimorando lamor suo i una donna assai bella chiamata madonna ambruogia moglie dun ricco mercatante che aveva nome guasparruolo cagastraccio / ilquale era assai suo conoscente & amico. Et amandola assai discretamente senza advedersene il marito ne altri le mando un giorno a parlare. pregandola che le dovesse piacere dessergli del suo amor cortese. & che egli era dalla sua parte presto a dover fare cio che ella gli comandasse. La donna dopo molte novelle venne a questa conclusione. che ella era presta di far cio che gulfardo volesse dove due cose ne dovesser seguire luna che questo non dovesse p lui mai essere manifestato ad alcuna persona. Laltra che i con cio fosse cosa che ella avesse palcuna sua cosa bisognio di fiorini .cc. doro voleva che egli che ricco huomo era gliele donasse. & appresso sempre sarebbe al suo servigio. Gulfardo udendo langordigia di costei sdegnato p la vilta di lei laquale egli credeva che fosse u na valente donna quasi in odio transmuto il fervente amore & penso di doverla beffare et mandole dicendo che molto volentieri & quello & ogni altra cosa che egli potesse che le piacesse & pero mandassegli pur a dire quãdo ella volesse che egli andasse allei che egli gliele porterebbe / ne che mai di questa cosa alcun sentirebbe senõ un suo compagnio di cui egli si fidava molto & che sempre in sua compagnia andava in cio che faceva. La donna anzi cattiva femmina udendo questo fu contenta & mãdogli dicendo che guasparruolo suo marito doveva ivi ad pochi di p sue bisognie andare i fino ad genova / & allora ella gliele farebbe ad



nõ seme de nõ solamente vsitenire / ma cõ ogni studio cercare & operare. L'Atema piacque a tutta la lieta brigata laquale cõ licentia del nuouo re tutta leuatasi da sedere, a'dogli usati diletti si diede ciascuno secondo quello a che piu dal disiderio era tirato & cosi fecero infino all'ora della cena. Alla quale cõ festa uenuti & seruiti diligentemẽte & cõ ordine dopo la fine di quella si leuarono a balli costumati & forse mille cançonette piu sollaçeuoli di parole che di canto ammaestreuoli auendo cantate comando il re a Neyphile che una necantasse a suo nome. Laquale cõ uoce chiara & lieta cosi piaceuolmente & sença indugio incomincio: ~

Io mi son giouinetta & uolentieri m'allegro & canto en la stagion nouella: merce d'amore & de dolci pẽsieri. Io uo per uerdi prati riguardando i bianchi fiori e gialli & i uermigli. Le rose in sule spine e bianchi gigli & tutti quanti gli uo somigliando al uiso di colui che me amando, a presa & terra sempre come quella c'altro nõ intendo che suoi piaceri:

De quali quando ne trouo alcun che sia al mio parer ben simile di lui, il colgo & bascio & parlomi cõ lui & com'io so cosi l'anima mia. Tutta gli apro & cio che'l cor disia. quindi cõ altri il metto in ghirlandella legato co mici crin biondi & leggieri.

E quel piacere che di natura il fiore agliocchi porge quel simil mel dona, che s'io uedessi la propria persona che m'a accesa del suo dolce amore. Quel che mi faccia piu il suo odore, esprimer nol porrei cõ la fauella, ma i sospir ne son testimon ueri.

I quali nõ escon giammai del mio petto come dell'altre donne aspri ne grami: ma se ne uengon fuor caldi & soaui, & al mio amor sen'uanno nel cospecto. Il qual come gli sente a dar diletto di se a me si muoue & uienne in quella ch'io son per dir, deh uien ch'io nõ disperi.

Assai fu dal re & da tutte le donne commendata la cançonetta de Neyphile. appresso allaquale pero che gia molta nocte andata n'era comando il re che ciascuno p insino al giorno s'andasse a riposare. liquali prestamente il fecero: ~

Finisce la nona giornata del decamero.

In comincia la decima. Nella quale sotto il reggimento di pamphylo si ragiona di chi liberalmente o uero magnificamente alcuna cosa operasse in torno a facti d'amore o d'altra cosa.

Ancora eran i uermigli certi nuuoletti nel occidente essendo gia quegli de l'oriente nelle loro extremita simili ad oro lucentissimi diuenuti p li solari raggi che molto loro auicinandosi li feriano quando pamphylo leuatosi le donne e suoi compagni fece chiamare. Et uenuti tutti con loro insieme dilliberato del doue andar potessero allor diletto cõ lento passo si mise innanzi acompagnato da phylomena & da fiammetta tutti gli altri seguendogli appresso & molte cose della lor futura uita insieme parlando & dicendo & rispondendo per lungo spatio s'andaron diportando & data una uolta assai lunga cominciando il sole gia troppo a riscaldare al palagio si ritornarono & quiui d'intorno alla chiara fonte fecero risciacquare i bicchieri chi uolle alquanto beue. Et poi fra le piaceuoli ombre del giardino infino all'ora di mangiare s'andarono sollaçando. Et poi che ebber mangiato & dormito come far soleano doue al re piacque si ragunarono. Et quiui il primo ragionamento comando il re a Neyphile. Laquale lietamẽte cosi incomincio.

Un caualiere serue al re di spagna pargli male esser guiderdonato p che il re cõ experiença certissima gli mostra nõ esser colpa di lui ma della sua maluagia fortuna altamẽte donandogli poi.

Grandissima gratia honorabili donne reputar mi debbo che il nostro re me ad tanta cosa come e ad raccontar della magnificentia m'abbia preposta laquale come il sole e di tutto il cielo bellezza & ornamento & chiarezza & lume di ciascuna altra uertu. Direnne adunque una nouellecta assai leggiadra al mio parer laqual rimemorarsi per certo nõ potra esser senõ utile. Douete adunque sapere che tra gli altri ualorosi caualieri che da gran

P. Seruij Gramatici viri litteratissimi in librum buccoli
corum virgilij maronis comentum feliciter incipit. i custodia bouum

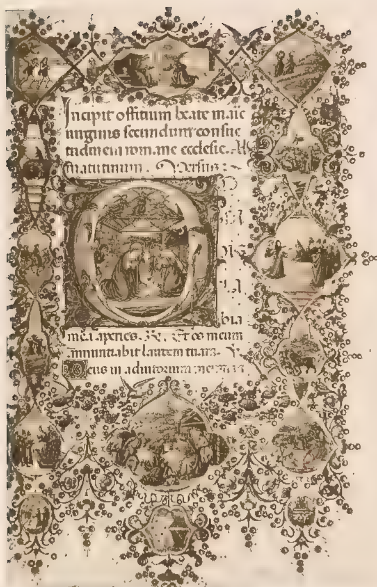
BUCCOLICA ut ferunt ἀπὸ τῶν βουκόλων
dicta sunt. Precipua enim sunt animalia a
pud rusticos bouum. Huius autem carminis
origo uaria est. Nam alij dicunt eo tempore
quo xerses persarum rex inuasit greciam
cum omnis intra muros laterent nec possent i
more solito diane sacra persoluere peruenisse ad montes la
conas rusticos et in eius honore ymnos dixisse. unde natum
carmen buccolicum etas
posterior elimauit. Alij
dicunt horestem cum dia
ne fastelidis simulacrum
captum ex scithia aduc
heret ad siciliam tempe
state delatum completo i
anno diane festum cele
brasse ymnis collectis
nautis suis et aliquibus
pastoribus conuocatis et
ex inde permansisse apud
rusticos consuetudinem.
Alij non diane sed apol
lini nomio consecratum
carmen hoc uolunt quo
tempore ameti regis pa
uit armenta. Alij rusti
cis numinibus a pasto
ribus dicatum hoc asse
runt carmen. ut pani
faunis nymfis ac saty
ris. et hic est huius car
minis titulus. Qua
litas autem hec est. scilicet
humilis. Caracteres enim
sunt humilis. medius.
grandiloqus: quos omnes
in hoc inuenimus poe
ta. Nam in eneide gran
diloqum habet. in geor
gicis medium. in bucco
licis humilem pro qua
litate negotiorum et per
sonarum. Nam persone
hic rustice sunt. simpli
citate gaudentes a qui
bus nichil altum debet
requiri. Adhibent hec
autem ad carmen buc
colicum. Debet quarto
pede terminare partem
orationis. qui pes si sit
dactilus meliorem effi
cit uersum ut. Nos pa



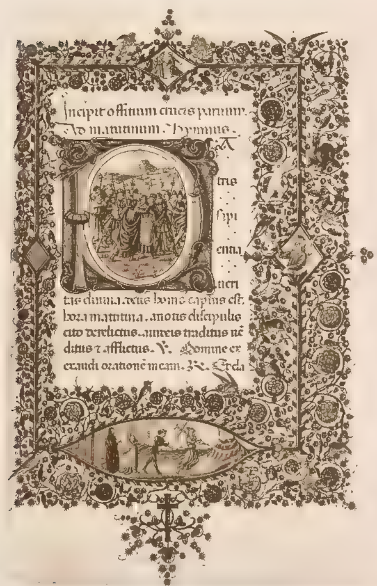
trie fines et dulcia linquimus arua. Primus etiam pes secundum donatum
et dactilus esse debet et terminare partem orationis. ut Tytire
pascentes a flu. r. c. Quam legem theocritus uehementer ob
seruauit. uirgilius non adeo. Ille enim in paucis uersibus ab
ista ratione deuiauit. Hic eam in paucis secutus est. Terentianus
cum de hoc metro diceret. Plurimus hoc pollet sicule telluris
alumnus: Noster rarus eo pastor maro. Intentio poete est
hec. ut imitaretur theocritum siracusanum meliorem ceteris
qui bucolica scripserunt. unde est Prima siracusio dignata
est ludere uersu. Et in aliquibus locis per allegoriam agat i
gratias augusto uel alijs nobilibus. quorum fauore amis
sum agrum recepit. in qua re tantum dissentit a theocrito.
Ille enim ubique simplex. hic necessitate compulsus aliquibus
locis miscet figuras: quas perite plerumque etiam ex theocriti i
uersibus facit. quos ab illo dictatos constat esse simpliciter.
Hoc autem fit poetica urbanitate. Sic iuuenalis. Actoris i
aurunci spolium. Nam uirgilij uersum de hasta dictum figu
rate ad spolium transtulit. Et causa scribendorum buccolico
rum hec est. Cum post occisum cesarem tertio idus maiarum
die in senatu. augustus eius filius contra percussores patris cas
sium brutum et antonium ciuilia bella mouisset uictoria poti
tus cremonensium agros qui contra eum senserant militibus
suis dedit. qui cum non sufficerent etiam mantuanorum iussit distri
bui non propter culpam. sed propter uicinitatem. unde est Mantua ue mise
nimium uicina cremone. Perdito ergo agro virgilius romam
uenit et potentium fauore meruit ut agrum suum solus reci
peret. ad quem accipiendum profectus ab arrio centurione q
cum tenebat pene est interemptus nisi se precipitasset in min
tium. Unde est allegorice de se ipso dicens. Ipse aries etiam nunc

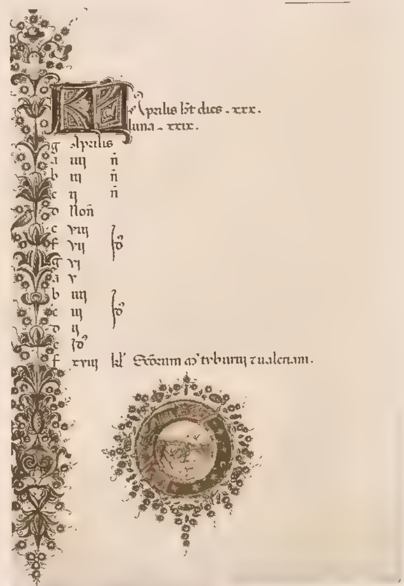





Incipit offitium beate marie
virginis secundum consue
tudinem romane ecclesie. Ad
matutinum. Versus:
bia
mea aperies. R. Et os meum
annuntiabit laudem tuam. V.
Deus in adiutorium meum


Incipit offitium passionis do
mini nostri ihesu xpi. Ad
matutinum. V. Per signum
crucis de inimicis nostris libera nos deus
noster. Versus.
bia t
mea aperies. R. Et os meum
annuntiabit laudem tuam. V. Deus


Incipit offitium crucis parvum.
Ad matutinum. Hymnus.
tris
sapi
entia
veri
tas divina. deus homo captus est.
hora matutina. a notis discipulis
cito derelictus. iudeis traditus ven
ditus et afflictus. V. Domine ex
audi orationem meam. R. Et cla


Aprilis habet dies. xxx.
luna. xxix.
g Aprilis
a iiii n
b iii n
c ii n
d Non
e viii
f vii
g vi
a v
b iiii
c iii
d ii
e
f xviii kl Sanctorum





Cy commencent les croniq̄s du conte liedric premier conte de flandres Et coment Il parvint a icelle conte.

Len treuue par escript en plusieurs croniques Et aultres escriptures et liures moult autentiques Que ou temps du tryumphant charles le grant empereur et Roy de france Estoit vne terre q̄ assez brehaigne Infertille et de petit apport et moult empeschiee de grans paluz fut depuis nomee flandres. En laquelle prouince habitoit et demouroit vng tres prudent baron quy estoit nomme Liedric Fleantmame si auoit il pourpris grant partie de la terre et mise a son obeissance. Vng iour il appella plusieurs des plus grans et des plus autentiq̄s de son parente Et quant ilz sceurent pourquoy liedric les auoit mandez ilz luy promisrent de le assister et acompaignier de bon coeur. Atant ilz se misrent a che par deuers ledit empereur et Roy de france qui mouldt

Souffissans plesgres en hostaige. Moiennant que toute sa compaignie entierement sen peust paisiblement et sans bataille retourner en guyenne.



Comment le roy iehan ne accepta loffre du prince. Et coment il fut ce propre iour desconfy et prins prisonnier.

Quant le roy iehan ot entendu ce que le prince de galles luy presentoit Il respondy que le prince et tous ses gens se rendroient du tout en sa volonte et merchy ou se non Il les assailleroit par force. Plusieurs fois ala le legat et ung pareillement qui estoit en larmee du roy de lun ost a lautre pour les deux parties appointier se il leur feust possible. En la compaignie du roy iehan de france estoient ses quatre filz. Apres le duc dorleans frere du roy. le duc de bourbon monseigneur iaques son frere. Jehan dartois filz a messire robert. Le duc dathenes. Le conte de dampmartin. Le conte de salebruche. Le conte de mont bentadour. Le conte de vaudemont. Et aultres. Tant que ilz auoient amene par devers le roy tel pouoir quil fut estime a xx. hommes darmes sans ung grant nombre de communes.



.T. L. PATAVI. ORTVS. EST. ANNO. AB VR
BE. CON. DCLXXXXIIII. ANNO. III. OLIM
PIADIS. CENTESIME. SEPTVAGESIME.
VIIII. EOQVO. ANNO. HAB. EST. MENESSA.
CORNI. ORATOR. Q. DVOB. OCTA. AVGV.
PRIMVM. DEIN. TIB. CAE. ADVENIENS.
ANNO. VR. DCCLXXI. OLIMP. CENTESI
MAE. NONAGESIME. VIII. ANNO. VLTI
IMPERII. VERO. TIB. ANNO. III. OBIIT.
PATAVI. ANNO. AETATIS. EIVS. SEP
TVAGESIMO. VII. SIC. INC. FOELICITER.



ACTVRVS

ne ſim operæ prætium ſi a primordio urbis reſ populi romani perſcripſerim nec ſatis ſcio nec ſi ſciam dicere auſim. Quippe cum ueterem tum uulgatam eſſe rem uideam dum noui ſemper ſcriptoreſ aut in rebus certius aliquid allaturos ſe aut ſcribendi arte rudem uetuſtatem ſuperaturos credunt. Vt cunq; erit iuuabit tamen rerum geſtarum memoriæ principis terrarum populi pro uirili parte et me ipſum conſuluiſſe. Et ſi in tanta ſcriptorum turba mea fama in obſcuro ſit nobilitate ac magnitudine eorum qui nomini offitient meo conſoler. Res eſt præterea et immenſi operis ut quæ ſupra ſeptingenteſimum annū repetatur et quæ ab exiguis profecta initiis eo creuerit ut iā magnitudine laboret ſua et legentium pleriſq; haud dubito quin primæ origineſ proximaq; originibus minus præbitura uoluptatis ſint feſtinantibus ad hæc noua quibuſ iam pri



INCIPIT EVANGELI ESTARIUM SECUNDUM RITUM TRAMONTANORUM.

IN illo tẽ
pore Cum
appropin
quasset ie
sus hiero
solimis et
uenisset be
tphage ad montẽ
oliueti. tūc misit
duos discipulos su
os dicẽs eis. Ite in
castellũ quod con
tra uos est. et stati
inuenietis asinã alli
gatam et pullũ cũ
ea soluite et addu
cite mihi. Et si quis
aliquid uobis dixe
rit. dicite qꝛ domi
nus his opus habꝫ
et confestim dimittet
eos. Hoc autẽ factũ
est ut adimpleretur
quod dictũ est per
prophetam dicentẽ.
Dicite filie syon. ec
ce rex tuus uenit ti
bi mansuetus sedẽs
super asinam et pul
lum filium subiuga
lis. Euntes autem
discipuli fecerũt si
cut precepit illis ie
sus. Et adduxerũt
asinam et pullum
et imposuerũt sup
eos uestimẽta sua.
et eũ desup sedere fe
cerunt. Plurima



Comment la cite de belges cest adire les belgiens In
stituerent chascun an duc pour le gouvernement
dicelle cite et du Realme. Premier. Cappittle.



Anciron vij^{c}
ans apres la
fondation de
le cite de bel
ges selonc che
gue compte lucius mais
selonc aultres computa
tion vj^{c} et nonante iiij
tantos apres la mort de
cyrus Roy de perse en lan lvj
du quind eage. Et du



